هذا العدد ...

يحتفي هذا العدد من «حقول» بالغناء والموسيقى في الجزيرة العربية التي تشكل جانباً رئيساً من ثقافة المنطقة بل من الثقافة العربية إجمالاً على الرغم من أنه جانب لا يلقى ما ينبغي أن يلقاه من اهتمام بحثي وتوثيقي. ومع أن البلاد العربية تتفاوت في درجة اهتمامها بهذا الجانب، فإن ثمة حاجة متصلة للمزيد لاسيما في بلد كالمملكة العربية السعودية يزخر بالموروث والعطاء على كلا المستويين الغنائي والموسيقي.

استشعاراً للنقص المشار إليه رأت أسرة تحرير «حقول» أن تخصص للغناء والموسيقى ملفاً خاصاً في العدد الحالي أملاً في أن يلفت النظر إلى أهمية الموضوع فيستثير المزيد من الاهتمام سواء على مستوى الأفراد أو المؤسسات. وكانت سعادتنا بالغة حين استجاب عدد لا بأس به من الباحثين العرب والأجانب لما اقترحته «حقول» فجاءت الأوراق والمراجعات تغطي جوانب مهمة من تاريخ الغناء والموسيقى وواقعهما في الجزيرة العربية. على أننا ونحن نقدم تلك الأوراق نشعر بالنقص الكبير المتمثل في غياب ما لم يتم تناوله من مناطق مهمة في الجزيرة العربية (كاليمن، مثلا). وينسحب الأمر كذلك على الأنواع الغنائية والموسيقية التي غابت عن التناول. وإن كان من سبب يخفف من وطأة الغياب فهو صعوبة الإحاطة بموضوع كبير وضارب في عمق التاريخ الثقافي لمنطقة الجزيرة. فنحن إزاء فنون كثيرة ومتنوعة وقديمة ويصعب من ثم الإحاطة بها. غير أننا نظل سعداء بما وصلنا وما نقدمه للقارئ على أمل أن يتواصل الاهتمام مستقبلا.

إلى جانب ملف الغناء والموسيقى يقدم العدد الحالي من «حقول» جملة أوراق بحثية ومواد ثقافية متنوعة هي مما اعتادت «حقول» تقديمه باعتزاز إلى قارئها، وفي تلك أوراق بالغة الأهمية سواء تناولت الترجمة أو البلاغة العربية أو الشعر الحديث أو غير ذلك من أبواب «حقول» المعتادة.

كلنا أمل بأن يكون العدد الحالي في مستوى تطلعات القارئ وطبيعة المهمة الثقافية التي انتدبت «حقول» نفسها لأدائها.



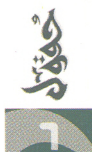
أنماط الغناء في كتاتيب البنات في الحجاز:

الصُرافة نموذجاً

د. لمياء باعشن

تهتم هذه الورقة بتوثيق الطقوس الغنائية التي كانت شائعة في كتاتيب الفتيات في مدينة جدة حتى منتصف القرن العشرين الميلادي. وعلى الرغم من التشابه الكبير بينها وبين تلك الطقوس في كتاتيب الفتيان وفي الكتاتيب عامة في مدن أخرى في منطقة الحجاز وخاصة في مكة والمدينة، إلا أن الرصد الذي تقدمه الورقة، وللأمانة العلمية، جرى في مدينة جدة فقط حيث تم تسجيل كل المعلومات كتابة وعلى جهاز تسجيل من أفواه سيدات كبيرات السن حضرن تلك الحقبة ودرسن في تلك الكتاتيب.

وقد لا تكون هذه الورقة سباقة في التوقف عند مراحل تعليم الفتيات الأولى في الحجاز، فقد أتي على ذكر الكتاتيب كثير من المؤلفين الذين وثقوا تاريخ جدة مثل: عبد القدوس الأنصاري وأحمد إبراهيم الغزّاوي وعبد اللطيف بن دهيش وفاروق صالح بنجر وحسن عبد الحي قزاز ومحمد علي المغربي وصابرة مؤمن إسماعيل ومحمد يوسف طرابلسي، وقد أفردوا للكتاتيب والتنشيد ما يترواح بين ربع صفحة إلى صفحتين من كتبهم. لذا فإن الجديد الذي تنفرد به الورقة هو التوقف بشكل مفصل ومطّول عند الأنشطة اليومية التي تجري



في كتاتيب البنات والكلمات التي تتغنى بها الفتيات داخل الكتاب، ومن ثم تثبيت نصوص مجموعة القصائد التي كانت تنشدها الفتيات يومياً وخاصة في احتفالية الصُرافة التي تقام عند ختم الفتاة أجزاء من القرآن الكريم، وقد حصلت عليها بعد بحث دقيق ومجهد وهي تدون هنا لأول مرة.

ويعتبر هذا الترنُم بالكلمات الموزونة جزء من الغناء الفولكلوري الحجازي الذى جرى على ألسنة العامة من الناس في الأزمنة القديمة، فهو مجهول النشأة وقد تم تناقله كموروث صوتي عبر الأجيال. وتتماشى تواشيح الصرافة بانسجام مع المحيط الاجتماعي الطبيعي وتقوم بإيصال أهم المفاهيم الثقافية والقيم التربوية ضمن السياق الديني والاخلاقي المحلي. وتتنوع أساليب الإلقاء والترتيل والإنشاد والغناء المنفرد أو الجماعي تبعاً لمضامينها وتساوقاً مع مناسباتها، فالصرافة، مثلاً، كأي طقس اجتماعي تستجيب لمواقف احتفالية حيوية بالنسبة للأهالي وتؤدي وظيفة اجتماعية مهمة. تثير المادة الصوتية الإيقاعية في النفس الراحة وتزرع فيها الاحساس بالنظام فكل نوتة أو طبقة موسيقية محكومة بتردد ثابت منظم، ولكل صوت أوزان محددة لا تسمح بالنشاز. تتموضع هذه المادة الصوتية في داخل قوالب وصيغ منغمة يتجاوب معها عامة الناس بالغريزة والفطرة ويشاركون في أنماط أدائها وفي تذوق جمالياتها في إطار أحتفالية غنائية نسائية بديعة.

على مدى قرون طويلة ظلت الكتاتيب (جمع كـُتـّاب) تمارس دورها التعليمي في المجتمعات العربية، بل كانت المؤسسة التربوية الوحيدة المتاحة للعامة من الشعوب الاسلامية حيث اقتصر التعليم فيها على مبادئ القراءة والكتابة بهدف تحفيظ القرآن الكريم. ولم تشهد الكتاتيب أي تطور في مناهجها أو طرق تدريسها بل حافظت على بدائيتها وتناسقت مع الثقافة العامة في اعتمادها أساليب التحفيظ والتلقين كنظام تعليمي حيث يكرر المعلم على الصبية الآيات القرآنية والصبية يكرروا من بعده إلي أن يتم حفظها. واستمر الكـُتـّاب في تشكيل المراحل التكوينية الأولية للطفل المسلم حتى بعد ظهور المدارس الحديثة فقد اعتبره الأهالي خطوة تمهيدية تؤسس الطالب دينياً وتهذيبياً قبل الالتحاق بالمدرسة.

ولم تختلف ظروف بدايات التعليم في منطقة الحجاز عن غيرها من البلدان العربية والمسلمة، فكل أبناءها تلقوا علومهم الابتدائية في كتاتيب خاصة أنشأها فقهاء من حفظة القرآن الكريم خصصوا أماكن في بيوتهم لاستقبال الطلبة. وما زالت فكرة كتاتيب القرآن متجذرة في عمق الثقافة المحلية وتتمظهر في مراكز تحفيظ القرآن المساندة للمدارس الرسمية حتى يومنا هذا.

إلى جانب كتاتيب البنين أدت كتاتيب البنات دوراً تربوياً وتعليماً موازياً في مدينة جدة، وكانت هذه الكتاتيب منشرة في جميع أحيائها، قامت بإنشائها سيدات من الأسر المحلية بجهودهن الخاصة حيث فتحن بيوتهن لاستقبال الفتيات وتعليمهن بشكل محدود مبادئ القراءة وحفظ القرآن الكريم مقابل أجر شهري حسب استطاعة الأهالي، إضافة إلى العطايا الأخرى من ملابس ومواد غذائية كانت ترد إلى بيت الفقيهة في مناسبات مختلفة مثل

الفطرة والعيدية. وكان هذا هو المتبع في كتاتيب الفقهاء أيضاً فقد كان المعلم يتقاضى من أسر الأطفال مبالغ زهيدة حسب حال الاسرة يُحضرها التلاميذ في نهاية كل أسبوع.

وكانت للفقيهة مخصصات أخرى مرتبطة بالأعياد والمناسبات من مثل يوم الكرامة الذي تحتفل به في أواخر شهر شعبان، فتطلب من الطالبات الحضور متهيأت للاحتفال فيأتين إلى الكُتَّاب وهن يرتدين أفضل ما عندهن من الملابس، ويحملن في جيوبهن القروش أوالريالات حسب إمكانيات عوائلهن، كما يرسل البعض زنابيل المقاضي وبها قراطيس من الأرز والدقيق والصابون والسكر. في هذه المناسبة تنشد الفتيات:

ربنا يا ذا التجلي والجلال
يا خفي اللطف يا رب النوال
هب لنا الصالح من عمر ومال
ربنا والطف بنا في كل حال
ربنا ها قد مددنا باليدين
نترجى رحمة بالوالدين
فتقبل واقضي عنا كل دين
ربنا والطف بنا في كل حال

في هذا اليوم تدعو الفقيهة عدداً من قريباتها وصديقاتها لمشاركتها المناسبة السعيدة، وتبدأ الوليمة فتفرد المفارش (المَدّ ة) على الأرض وتضع صحون الرز في منتصفها وتدعو الجميع للأكل قائلة:

- هيا أقعدوا قعدة العيلة.

وهي إن شاركت الفتيات في الأكل يوم الكرامة، إلا أنها في يوم عيد الست من شوال تحتفل وحدها مع صديقاتها وأهلها على الرغم من إسهام أهاليهن في الوجبة بالهدايا المالية أو المؤن. وقد تختص الفقيهة بعض الطالبات بدعوة لحضور وجبة الغداء في عيد الست لكنها تفعل ذلك فقط ليساعدنها في غسل المواعين والأطباق بعد انتهاء ضيفاتها من الأكل.

هذا وقد اعتاد الموسرون في المجتمع على توفير التعليم لبناتهم وبنات أقاربهم وأرحامهم في البيوت عن طريق إحضار معلمات أو معلمين ليقومون بتدريسهن داخل المنازل. وكانت فكرة تعليم البنات على يد رجال علم نزهاء مقبولة بشكل عام، كما أن انضمام البنات إلى الكتاتيب الرجالية أو التحاق الفتيان بالكتاتيب النسائية كان أمراً معتاداً. أما النساء اللواتي تولين التعليم في كتاتيب البنات فقد أطلق عليهن لقب "الفقيهات"، وكان من بينهن سيدات عربيات ومسلمات مقيمات ومجاورات على درجة جيدة من العلم أسهمن في العملية التنويرية للفتيات، ومن أشهرهن: زعزوعة ونصرة وخديجة الشامية وصفا سندوية وحسينة عشينة ونور قاضية.

أما الكتاتيب التي كانت تدرس بها البنات على يد استاذ مع وجود طلبة من الذكور فأهمها كُتَّاب الشيخ علي هلال والشيخ عبد العزيز دباغ والشيخ المرزوقي والشيخ الهنداوي والسيد عبد الحميد عطية وإخوانه السيد سعيد عطية والسيد محمد عطية.

في الصباح الباكر تنطلق الفتيات من منازلهن ليسرن في طرقات الحارة الآمنة دون مرافق حتى يصلن إلى بيت الفقيهة المتواضع فيجلسن صفوفاً على الارض المفروشة بالحصير أو الحنبل متربعات حولها بدون مقاعد أو

طاولات، وهي في صدر المجلس وتحمل في يدها (باكورة) طويلة، أي عصا من الخيزران. وتقضي الفتيات عند الفقيهة نهاراً كاملاً وكان أهاليهن يرسلن وجبة الغداء من البيوت، فتفرش لهن سفرة طويلة يضعن عليها طعامهن ويأكلن سوياً. ويوفر الكتاب حلاوة وسويك ولوز للبيع.

وتبدأ الفتيات في الدراسة من سن الخامسة أو السادسة حتى سن الثانية عشرة فيكون الصف الواحد مكوناً من طالبات في مستويات تعليمية مختلفة، المبتدءات إلى جانب اللواتي قاربن على ختم المصحف. وتقوم الفقيهة بتعيين اكبر الطالبات سنا وأكثرهن تمكناً مساعدة لها وتسمى "العريفة" لتساعدها في المحافظة على النظام والهدوء في الكُـتّـاب وتعاونها في مراجعة دروس الصغيرات والجديدات وتدريبهن على حفظ السور القصيرة. يتم تعليم كل طالبة على حدة، وتظل تردد القرآن خلف الفقيهة أو العريفة إلى أن تتقن قراءته بشكل صحيح يضمن قدرتها على الحفظ منفردة، فتكتب لها الآيات على لوحها الخاص وتلتفت الفقيهة إلى غيرها من المبتدءات .يعتمد نظام التلقين إذاً على القدرات العقلية الفردية، فلا تنتقل الطالبة من آية إلى غيرها إلا بعد ان تجيدها.

وتحضر الطالبات للكُـتّـاب كل يوم ماعدا الجمعة، وتعبر هذه الانشودة الأسبوعية عن ذلك الدوام الأسبوعي:

- السبت سبَـوت
- الأحد نـبَـوت
- الأتنين فتح البابـين
- التلوت منارة
- الربوع بشاره
- الخميس درْسَـنا

الجمعة ستـتـنا
تصرفنا كلـتـنا

ولم تكن أدوات الدراسة المطلوبة تزيد عن ألواح من الخشب يغطيها المـدَر (المُضَر) وهو نوع من الطين، ناعم الملمس، لين على اللوح، يسهل محو الكتابة منه. على سطح المنزل يعمل رجل خطاط يحضر للكُـتّـاب كل يوم جمعة ويغطـّس الألـواح في الطشوت المليئة بالماء فيذوب الحبر وتزول الكتابة، ثم يعيد تغطية الألـواح بطبقة مـن المُضر الأبيض وتترك لتنشف في الشمس. بعد أن تجف يكتب عليها الخطاط بقلم من البوص - وهو عبارة عن خشبة طويلة (قصبة) مشقوقة الرأس - وبالحبر الأسود الشيني، الآيات التي تلي ما حفظته كل فتاة وأتقنته. فكل لـوح يخص طالبة وعليه آياتها التي ستقرأها خلال الأسبوع المقبل.

يبدأ فك الحرف بتهجي وحفظ الحروف من ألفها إلى يائها على هذا النمط: (أبجد هوز حطي كلمن سعفص قرشت ثخذ ضظغ). أما طريقة قـراءة الحروف الأبجدية في عصر الكتاتيب فكانت تـغـنـى كالتالي:

ألف لا شيء عليها.
باء واحدة من تحتها.
تاء إثنين من فوقها.
ثاء ثلاثة من فوقها
جيم واحدة في بطنها
حاء: لا شيء عليها.
خاء: واحدة من فوقها.
دال: لا شيء عليها.
ذال: واحدة من فوقها.



.... وهكذا بقية الحروف. وبعد استكمال حفظها يتم الانتقال إلى قراءتها مع التحريك بالنصب والرفع والجزم والتنوين، ثم يجري التدرج من الكلمات المكونة من حرفين ثم أكثر فأكثر. وينمي أسلوب التهجئة عند الطالبات أول إحساس بالتنغيم فالفقيهة تنطق الحروف وهن يرددن بعدها بصوت جماعي ويتحركن مع النغم للأمام والخلف. ثم تتدرج الفقيهة إلى تعليم تهجئة البسملة حرفاً حرفاً، وكلمة كلمة:

بسْم، با - كسرة بي - بي - سين ساكن اسْ
- بسْ - ميم كسرة مي - بسْمِ ..
ألف، لام، لامْ، هاء.. الله،
ألف، لام، راء، حاء، ميم، نون.. الرحمن،
ألف، لام، راء، حاء، ياء، ميم..الرحيم،

وحين تنتهي من ذلك تأخذ في تلقين السور مبتدئة من الفاتحة، فتكون تهجئة (الحمد لله) على الشكل التالي:

ألف انصب أ
لام اجزم ألْ
حاء حنصب ح
ميم اجزم أم
دال ارفع دُ الحمدُ لله
ولام وهاء
لام اخفض لِ
لام شده ونصب لَ
الهاء عليها خفضه من تحت لِلّـه

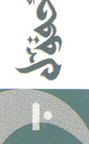
وبعد إتقان التهجي والحركات تتعلم الصغيرات القراءة تدرجاً من قصار السور واحدة بعد الأخرى على شكل التلاوة.

وتقوم المعلمة بتأديب البنات بهدف تربيتهن تربية صالحة تتماشى مع العرف المتبع محلياً،

وكان العقاب المتعارف عليه في الكتاتيب هو الفلقة (الفلكة)، وهي عبارة عن خشبة طويلة لها ثقب على كل جانب يربط فيهما حبل يمسك اقدام الطالبة التي تمدد على ظهرها وتُرفع الى الأعلى. وتمسك نهايتى الخشبة طالبتان كل واحدة من جهة وتدور العصا على نفسها حتى يقصر الحبل ويشد على القدمين، ثم يُضرب باطن القدم عـدداً من الضربات بعصا من الخيزران. وقد تستعيض الفقيهة بالسلم عن الفلكة فتربط أقدام الطالبة في إحدى درجاتـه. وتعتبر المعاقبة بالضرب وسيلة تحفيز وتهذيب مقبولة وشائعة تضمن بها الفقيهة الطاعة العمياء من طالباتها اللواتي يغنين لها كل صباح الأناشيد التي تبجلها وتحض على احترامها:

فقهيتنا غفر الله لك
باب الجنه مفتوح لك
باب الجنة للإسلام
وباب النار للشيطان
فقهيتنا راخية الشنبر
إنت المسك واحنا العنبر
فقهيتنا يا شمامة
إنت المسك واحنا قمامة
فقيهتنا يرحم والدينك
في الجنة واحنا حوالينك
يا فقيهة أدبينا
وبالعصاية اضربينا

هذا وتتولى الفقيهة تدريب الفتيات على كل الأعمال المنزلية وواجبات بيت الزوجية وأشكال التدبير المنزلي، فكن يعملن في تنظيف بيتها كل يوم وغسل أواني طبخها (النحاس)، وكانت تحثهن على العمل بأغنية خفيفة على شكل



محادثة بينها وبين العاملات:

الفقيهة: خفوا يا بناتي وأنا أجوزكم.

البنات: على مين يا يمة على مين يا يمة؟

الفقيهة: على بارم ديله إن كان يعجبكم.

(بارم ديله هو الكلب)

البنات: إخيه يا يمة إخيه يا يمة.(إخيه: تعبير عن القرف من شئ سيئ)

وعندما يقاربن على الانتهاء تقول:

الفقيهة: خفوا يا بناتي وأنا أجوزكم.

البنات: على مين يا يمة على مين يا يمة؟

الفقيهة: على ولد السلطان إن كان يعجبكم.

البنات: حبوه يا يمة حبوه يا يمة. حبوه: تعبير عن استحسان شئ محبب)

ثم يتجهن لملئ الشراب بالماء وتبخيرها بالمستكة وهن يغنين:

شي لله يا أهل الخير
يا بيت الصلاحية
يا بيت الصلاة والصوم
شربتكم يا ما أحلاها
مويتها بالمستكة
تتملى كل صبحية

وهنالك أغنيات أخرى تتغنى بها الفتيات عند الفقيهة منها أنشودة الصباح:

يا فتاح يا عليم يارزاق يا كريم
افتح لنا باب القرآن الكريم
نصر من الله وفتح قريب
يا لطيفاً لم تزل
مولانا عما نزل
يا حنان يا منان
ياقديم الاحسان
بفتوح القرآن
علمنا يا رحمان

وإذا نزل المطر وهن عند الفقيهة يلتففن حول الرواشين وينظرن إلى الحبات المتساقطة على الأشياش الخشبية وهن يرددن:

يا خفي الألطاف
نجينا مما نخاف
خفيَ اللطف لاطفنا
بسرّ جلالك الصمدي
يا ربنا يا ذا الكرم
سيّل مرازيب الحرم
يا ربنا ياذا الغيث
سيّل مرازيب البيت

ومن الأغنيات المفضلة عند الطالبات هذه الأنشودة المشهورة:

محمد نبينا
أمه آمنة
أبوه عبدالله
ما له سواه
مات ما رآه
جدّه رباه
أبو طالب عمه
كان يدافع عنه
ولد في مكة
ومات في المدينة
ستنا حليمة
مرضعة نبينا
صلي الله عليه وسلم
أمينة يا أمينة
يا مرضعة نبينا
قومي رضعي محمد
رضعته حليمة
يا حليمة بشراك



سبحان الله أعطاك
أعطاك سمبوك أخضر
تمشي عليه وتتمخطر

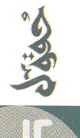
وخلال فترات تعلم القراءة في الكُتّاب كان التدريب على الإنشاد نشاطاً أساسياً، لكنه كان تدريباً بمعنى الاستعداد للأداء في يوم محدد، هو يوم ختم الفتاة عدداً معيناً من سور القرآن تؤهلها للتخرج من الكُتّاب. بانتهاء كل طالبة من حفظ قصار السور تقيم لها الفقيهة داخل الكُتّاب حفلاً صغيراً يسمى الصَرفة ويتم فيها توزيع علب الحلوى على الطالبات اللواتي يُمنحن نصف يوم إجازة إحتفالاً بزميلتهن. لكن إن أنهت الطالبة أكثر من ثلث المصحف فإن أهلها يحتفون بها بشكل متميز في يوم يسمى الصُرافة أو الإصْرافة، وإن انتهت من ثلثي المصحف فذلك يؤهلها لإحتفال أكبر يسمى القلابة أو الإقلابة، لكن الاختلاف الحقيقي بين مراسيم الحفلتين يتمثل في الزيادة في الأكل وعدد المدعوين. وبالطبع فإن مظاهر الاحتفال بشكل عام تختلف حسب مستويات الطبقات الاجتماعية، فالبسطاء يلتزمون بأساسيات الطقوس بينما يجنح الأغنياء إلى الزيادة في ما يحيط بها من مظاهر البذخ.

عند انتهاء الفتاة من ختم ثلثي القرآن تقريباً ترى بعض العائلات أن المرحلة الأولى من تعليمها قد انتهى. حينها تقدم الفتاة للفقيهة هدية تحضرها في آخر يوم لها في الكُتّاب وهي عبارة عن كسوة ملفوفة في بقشة مطرزة تسمى (رضْوة) وتعني مراضاة الأهل لها لخروج ابنتهم من عندها وكذلك رضاهم عن تعليمها قراءة القرآن. وفي هذه المرحلة يفترق الذكور عن الإناث في التعلم، فينتقل الصبي إلى المدرسة لتعلم الإملاء والحساب وغيرها من العلوم، بينما تذهب الفتاة إلى الخوجة لتعلم المهارات اليدوية التي تؤهلها لتكون ربة بيت ناجحة، وإن كانت بعض الفقيهات، مثل الفقيهة زعزوعة، تقسم الدوام إلى فترة صباحية للقرآن وأخرى مسائية للتطريز.

عند الخوجة تتدرب الفتاة على فنون التفصيل والخياطة والتطريز الجاوي والبلدي اللّف وأبو الغرز وأشغال الإبرة على الطارة وشغل الكنتيل والتلّي واللف واللقطة الجاوي والخطف والقص والنسل على المنسج ومكائن النسج باليد التي كان يورّدها أبو العينين. ومن أشهر أولئك المعلمات زينب وعيشة الخوجة وفاطمة رواسة، ثم فاطمة نجيبية التي أحضرت أول مكينة تُدار بالقدم، وعلّمت البنات أشغال يدوية جديدة مثل الكروشيه والتريكو والكنافاة والروكوكو.

كانت احتفالات الصرافة من التقاليد الحجازية السائدة والمعروفة حتى وقت قريب وكان الغرض من إقامتها الإشعار بالفرح العظيم الذي يعم العائلة التي تمكنت إبنتها من ترتيل كتاب الله وحفظه، وكذلك تشجيع تلك الإبنة على بذل جهد أكبر من أجل تحصيل نتائج أفضل، كما أن في الاحتفال إيعاز لغيرها من الصبيات بضرورة الإجتهاد والمسارعة بقراءة السور القرآنية ليقام لهن صرافات وقلابات مشابهة. وكانت طقوس الصرافة جماعية يشارك فيها الأهالي الذي يبدون إهتماماً شديداً بتعليم فتياتهم ما يتاح لهن في الكتاتيب ويفخرون بإنجازاتهن فيهللون ويسبحون وينشرون تباشير السعادة في حواريهم وبين بيوتهم.

في اليوم السابق للصُرافة تبلغ الفقيهة



الطالبات أن الاحتفال بختم زميلة لهن سيكون في اليوم المقبل، وتؤكد عليهن الحضور بملابس العيد، أي أفضل وأجمل ما لديهن من ثياب ملونة ومقصبة. تبدأ فعاليات الاحتفالية بعد صلاة الظهر فتتوافد الفتيات إلى الكتاب في أردية نظيفة زاهية (فساتين مزمومة من الوسط وسروايل طويلة) وقد ارتدين الأحذية، وزيـنّ ضفائرهن بالشرائط الملونة (كورديلة)، وتركنَ الغـرَّة تنساب على الجبين، ووضعن الحلي وكأنه العيد. تتجمع القادمات وترصّهنّ الفقيهة صفوفاً على الأرض فيجلسن في قلق بانتظار إشارة البدء.

في هذه الأثناء يرسل أهل الفتاة الحلوى المُعدـّة خصيصاً لهذه المناسبة وإسمها (حلاوة بتاسة) ويعدها الحلواني من الحمص والدقيق والسكر على شكل دائـري كقرص العيش، مقرمشة، بيضاء اللون، ويزينها إكليل فضي أو ذهبي. ويعبئ أهل الفتاة دوائر الحلوى في أطباق كبيرة خاصة تسمى (معاشر) مصنوعة من الخوص، في أسفلها خشبات اسطوانية تـُسهـّل حملها ووضعها على الأرض. وتـُغطى قطع البتاسة بقماش خاص يسمى (البوش: ج. أبواش) وهو عبارة عن مفرش من القطيفة الحمراء أو الوردية مرصعة بالمربعات والنجوم والأهلة والبقلاوات الفضية، وتتدلي من أطرافها شراشيب من القصب الذهبي.

وتحضر الفتاة المُحتفى بها إلى بيت الفقيهة مع تباسي الحلوى وتدخل على الطالبات وهي في أبهى حلة، فالصُرافة تشبه حفلة الزفاف والطالبة تلبس ثوباً مميزاً لهذه المناسبة لونه أبيض أو بمبي، وفي كثير من الأحيان كانت الأم تعبر عن فرحتها بابنتها بأن تحضرها مُشرّعة، أي مرتدية (الشُرعة) وهو لباس العروس في ليلة زفافها، وكانت الشرْعة التركي المقصبة هي أفخم وأفضل ما يمكن أن تفاخر به العروس، فترتديها الطالبة مع التخشيشة (وسادة صغيرة تـُغرَز فيها قطعاً من المجوهرات) على صدرها، وقد تضع على رأسها طرحة بيضاء من الجرجيك الطبيعي، وتزين وجهها ببعض المساحيق.

وتخرج الفقيهة على الطالبات وهي تحمل لوحاً كبيراً من خشب يشبه السيسم، به مربعات مدهونة باللون الأخضر أو الأحمر، وقد كتب الخطاط عليه من الأمام والخلف آيات من القرآن بماء الذهب. تلف الفقيهة اللوح بقطعة من الحرير الستان البمبي مشغول بالقصب ومزركش بالكنتيل ومنثور عليه حبات الترتر، ثم تنتقي أكبر الفتيات سناً وأكثرهن طولاً، فتضع اللوح على رأسها وتأخذها إلى الخارج حيث تباشر ترتيب الموكب.

في الأمام يصطف حاملو معاشر الحلوى وهم أربعة رجال موفدون من أهل الفتاة المحتفى بها، ويليهم صف العريفات تتوسطهن الطالبة صاحبة الحفل، وتحمل الفتاة التي على يمينها اللوح على رأسها، كما تحمل الفتاة التي على يسارها دفتراً كتبت به كلمات القصائد التي سيتم إنشادها خلال المسيرة، ثم تمشي من خلفهن أربع فتيات كبيرات يحملن مباخر العود والمستكة ومرشات الماء ورد. بعد ذلك ينتظم بقية الطالبات والطلبة في صفوف الموكب بحيث يتقدم الكبار ويليهم الصغار، وفي نهاية الصف وعلى جانبيه تمشي مساعدات الفقيهة وخادماتها بالعصيان في أياديهن للإنتباه للصغار ولضبط انتظام الجميع داخل الصفوف

طوال الطريق. وحين تطمئن الفقيهة على هذا الترتيب، ترتدي قنعتها (عباءتها) وتنطلق إلى منزل أهل الطالبة وهي في قمة أناقتها مرتدية الملابس التقليدية: (توب درابزون أسود أو أزرق وسروال وصديرية بيضاء وتغطي رأسها بالمحرمة والمدورة).

ويتحرك الركب متوجهاً إلى بيت القارئة سيراً على الاقدام، وخلال الطريق تبدأ العريفة في التغني بالقصائد الدينية من الدفتر والمجموعة من ورائها تردد اللازمة وترد عليها بأصوات موحدة بين القصيدة والأخرى بكلمة "آمين". ويبدأ التقصيد عادة بهذه الكلمات:

أبدأ بسم الله والرحمان
آمين
و بالرحيم دايم الإحسان
آمين
الحمد لله الأول العظيم
آمين
الآخر الباقي الكريم
آمين
ثم الصلاة و السلام سرمدا
آمين
على النبي خير من قد وحدا
آمين

وتنتقل العريفة إلى أنشودة تغنى عادة عند العودة من زيارة مكة والمدينة تقول كلماتها:

سلام سلام عليكم سلام
عند بير زمزم نصبنا الخيام
وتحت الخيام رجال كرام
معاهم محمد شفيع الأنام
عسى عسى في كل عام
نوقف على باب السلام
ونشاهد البدر التمام
شفيعنا يوم الزحام
فرقوا لي حملوا لي
عند باب السلام
والحمول الثقيلة
فرقوها قوام

ويطوف أفراد الموكب أرجاء الحارة وسط التهليل والتكبير وهم يتغنون بالأغاني ذات الطابع الديني المشتملة على ذكر الرسول صلى الله عليه وسلم، وتبدأ أشهرها بالمدخل:

حيوا ليلى حيوا ليلى
وعلى ليلى السلام
وعلى زمزم وطيبة
وعلى عالي المقام
حيوا ليلى حيوا ليلى
وعلى ليلى السلام
وترى الكعبة استجلت
واستنارت من ظلام

ثم تصلها بهذه القصيدة بإنشاد جميل:

طلبنا باب مولانا
كريما ليس ينسانا
وصدقنا بما جانا
هو الصادق رسول الله
محمد زين كله زين
له البدر انقسم نصين
عرج في ليلة الاثنين
من الكعبة لبيت الله
محمد ساكن الوادي
بلا ماء ولا زاد
حث السير يا هادي
من الكعبة لبيت الله

محمد قال يا ربي
سؤالك أمتي بعدي
فسامحهم من الذنب
وغفار الذنوب الله
بني آدم يا مسكين
مسيرك أن تشم الطين
وتدخل بيت ماله باب
وتنسى الأهل والأصحاب
ألا يا داخل الجنة
تبشرنا بما فيها
وفيها الروح والريحان
ودهب في عواليها
وفيها الخوخ والرمان
يزهر في عواليها
وفيها القبة الخضرا
محمد وعلي فيها

تمتاز الأغاني الشعبية المرافقة للاحتفال ببساطة الكلمات والتركيب وسهولة النغم والإيقاع وكثرة التكرار خاصة للمطلع، وقصر الأبيات، فيأتي ترديدها عفوياً وتلقائياً يثير خيال الصغار ويدفع عنهم الملل. وتحتوي الأناشيد في مجموعها على كل القيم والمبادئ الإسلامية التي أرست قواعد التنشئة الاجتماعية في ذلك الوقت ورسخت ثقافة شعبية ذات وعي حقيقي متسقة مع طبيعة ذلك المجتمع. ومن الأناشيد الخاصة بهذه المناسبة المهمة هذه الأنشودة:

يابرق شامي بلغ سلامي
على محمد خير الانام
يابرق ابرق
في الليل علَق
الله يفرق يوم الزحام

يا برق شامي
بلغ سلامي
على محمد بدر التمام

وتمضي المسيرة في عدد من الأزقة مروراً ببيوت الحارة لإعلان الفرحة للجميع، ويشارك الاهالي في هذا الاحتفال الكبير، فيتدافع المشاة لمشاهدة الصغار ويستمعون لأناشيدهم التي تملأ أجواء المكان بالفرح والسرور، كما يتوقف الباعة المتجولين وتتسابق النساء ضاحكات على فتحات الشبابيك ليتفرجن على الموكب وبهائه وقد تنطلق زغاريدهن فرحاً بهذه المناسبة المباركة. وتتصاعد الترنيمات:

المولى هدانا
واحمد دعانا
بالخير أتانا
نبينا المكرم
احمد ياحبيبي
جئت بالتَوحيد
بطه النبي
القلب متيم
جئت بالقرآن
نبينا المشَرف
سلام عليك
يا بدر متمم

وتنتهي هذه المسيرة الإنشادية عند بيت الفتاة القارئة، وعند الوصول تنطلق الزغاريد عالية معلنة للضيوف قدومها مع الوفد المرافق لها، وتكون الفقيهة في استقبال طالباتها وطلبتها وتشرف بنفسها على صعودهم للمكان المخصص للإستقبال وترش عليهم النساء زخات من الملح الأبيض. أحياناً تستقبل الفتاة



بالزفّة والدق على الطبول وتـدخلها الزفافات مع موكبها على الضيفات في سحابات من دخان البخور. تجلس الفتاة في مواجهة الضيفات وقد أشعلت أمامها شموع العسل الأبيض المنغرزة على حـواف صينية كبيرة (التبسي) إلى جانب مرشات الماء ورد ومباخر العود. ويقف بقية الفتيات والصبية خلف الفتاة وينشدون القصيدة التالية:

الله يا الله يا الله
يا من قصد باب الكريم اعطاه
الله يا الله يا الله
لـذ بالمليك ولا تلـذ بسواه
صلى عليك الله ياعدنان
يا مصطفى يا صفوة الرحمن
الحمد لله الذي أعطاني
هذا الذي جاء نا بالقرآن
فهو شفيعنا يوم الزحام
ومدحه يشفي كل السقام
من قاد للنور والحكم
حب الرسول خلاصة الايمان
خير الأنام ومنقذ الأكوان
من ظلمة الأوثان والعصيان
من قاد للنور والقرآن
مد العطا و أجزل الاحسان
صلى عليك الله ياعدنان
يا مصطفى يا طيب الأردان
أعوذ به في البيت ذي الأركان
محمدا اسمه في القرآن
محمد المبعوث بن عدنان
يشفع لكل الخلق بالاحسان

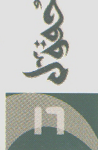
وبعدها تتولى الفقيهة ومساعداتها تنظيم الصغار في صفوف على الأرض أمام القارئة، ثم تضع العريفة اللوح فوق وسائد متراصة أمام القارئة وترفع الفقيهة الغطاء عن اللوح لتبدأ في قراءة الآيات المكتوبة والمنتقاة من السور التي ختمتها على مسمع من الحاضرات. وتقرأ الفتاة على مراحل ثلاثة وفي نهاية كل مرحلة تتغنى مجموعة الطالبات:

صدق الله العلي العظيم
وبلـغ رسوله النبي الكريم
ونحن على ذلك من الشاهدين
الشاكرين
والحمد لله رب العالمين

بإنتهاء الجزء الثالث والأخير من القراءة تنطلق الزغاريد وتدور المباخر ويُرش الماء ورد على الحاضرات. بعد ذلك يـرفع اللوح وتقف العريفات على جانبي القارئة ويحملن ورقاً ملفوفاً مدروجاً. تفتح الفتيات الدّرج فوق رأس الطالبة والمعلمة بجوارها ويرفعنه كالمظلة ويبدأن في الترنم بأبيات التحميدة المكتوبة عليه:

الحمد لله الذي هدانا
للدين والإسلام واجتبانا
سبحانه من خـالق سبحانه
بفضله علمنا القرآنا
نحمده من حقه أن يُحمدا
حمداً كثيراً ليس يُحصى عددا

الحمد لله الذي هدانا
لملـة الإسلام واجتبانا
بعلم ما كان وما يكون
وكل شيء عنده مكنون
أرسل فينا أشرف الأنام
محمداً داعي إلى الإسلام



أُنزل بالحق والبرهان
وكسر الأصنام والأوثان
نحمده من حقه أن يُحمدا
حمدا كثيرا ليس يُحصى عددا

الحمد لله الذي تحمدا
كلم موسى واصطفى محمدا
نحمده وحقه أن يُحمدا
ما فتق الزهر وما طاح الندى
ثم الصلاة كلما الحادي حدا
على النبي الهاشمي محمدا
ثم الصلاة والسلام نهتدى
لخير مرسل هدى وسددا
نحمده من حقه أن يُحمدا
حمدا كثيرا ليس يُحصى عددا
الحمد لله الذي تحمدا
حمدا كثيرا ليس يحصى عددا

طول ليال وزمان سرمدا
نشهد بان الله فردا واحدا
كلم موسى واصطفى محمدا
تبارك الله العزيزا لصمدا
وانزل القرآن نورا وهدى
على نبي اسمه محمدا
نحمده من حقه أن يُحمدا
حمدا كثيرا ليس يُحصى عددا

وتطلق النسوة الزغاريد مرة أخيرة وهن يتجهن نحو اللوح ويرمين فوقه البخاشيش من ريالات وجنيهات تُمنح للفقيهة تكريماً لجهودها وإمتناناً لتعليمها الفتاة القراءة الحسنة. ثم تنتشر مباخر العود ومرشات الماء ورد مصاحبة لدخول معاشر الحلوى وتوزع قطع البتاسة على الحاضرات صغاراً وكباراً فيتقبلنها فرحات مستبشرات بنجاح القارئة.

وتجمع مساعدات الفقيهة الصغار من الطالبات والطلبة لينصرفوا معهن إلى الكُتّاب ومن هناك يبدأن في العودة إلى بيوتهم، أما الكبيرات فتسمح لهن الفقيهة بالبقاء لحضور الوليمة والعودة للكُتّاب برفقتها. وتُمد السّفرة وعليها من المأكولات الجداوية أطباق الرز بالحمص أو البخاري مع السمبوسك والطرمبة الحلوة فيتناول الجميع الغداء وينتهي الاحتفال.

من خلال اهتمام الأهالي باحتفالات الفتيات اليانعات ومشاركتهم مشاعرهن الطفولية بالفرحة يتبين لنا أن هذا الاحتفال يشكل ملمحاً مهماً في إيقاع الحياة الاجتماعية بمنطقة الحجاز كما أنه يعكس الحرص على غرس القيم الدينية في نفوس الأطفال. ويشكل مجمل هذه الترانيم البسيطة في طرق التهجئة والترتيل والتقصيد والإنشاد والغناء التي تتعلمها الفتيات في الكُتّاب أول أداء تعبيري فني يخترق وجدانهن الجمعي ويملأهن إحساساً بالسمات الأصلية لصيغ الغناء المتوارثة ذات الطابع المحلي والتي تربط بين المضمون الشعري والتركيب النغمي. أما جماعية الأداء فتكرس للتعاون والترابط والانتماء إلى الجماعة من خلال الانخراط في الممارسات العامة ذات الدلالات الاجتماعية والترفيهية في إطار الأعراف السائدة والطقوس المرغوبة والمستحبة، فحين تتغنى الفتاة بالقصائد مع زميلاتها يذوب صوتها في أصوات أخرى تتماسك سوياً ليكتمل الأداء. هنا تشعر الطالبة بالثبات والأمان كونها فرد من أسرة واحدة لها كيان جماعي موحد وتكوين فكري خاص متساند.



رقصة الرديح (*) في منطقة ينبع

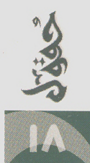
د. عبد الله المعيقل

لا نجد في القواميس العربية لجذر (ردح) واشتقاقاتها كلمة لها علاقة بالرقص والغناء ضمن المعاني الكثيرة لهذا الجذر وإن وجدت رقصات بهذا الاسم (الرديح) في مناطق في الجزيرة العربية إضافة إلى منطقة ينبع، ويورد فالح حنظل تعريفا للرديح فيقول: « هو نوع من الغناء الذي يصاحبه الرقص حيث يختلف اختلافاً بسيطاً من دولة خليجية إلى أخرى»[1]، ثم ينقل وصف الدكتور يوسف فرحان دوخي لهذه الرقصة في الكويت حيث يقول: «هو ضربٌ من الغناء المرح تتخذه النساء دون الرجال بعد حفلات الزفاف ليلاً أثناء مسيرتهن إلى البيت الذي توضع فيه العدة الموسيقية فيتوجهن وهن يرددن الأغاني المناسبة ويتمايلن بأجسادهن على نمط وإيقاع منسق»[2].

أما الباحثة عائشة الخليفي فتعرف الردح والرديح بأنها (رقصة تكون في ختام رقصة المرادة يصحبها غناء أيضاً... حيث يعلو التصفيق بالأيادي والضرب على الأرض بالأرجل يصاحبها لحن سريع يتصل فيه الغناء بإنشاد أبيات أو مقطوعات دون توقف»[3].

وفي سلطنة عمان هناك رقصة شعبية تسمى (الرزحة) وهي في أدائها تشبه إلى حد ما رقصة الرديح في ينبع كما سنرى حيث يرتجل الشعر في الرزحة (وتجري مبارزة بلاغية يقف فيها شاعر القبيلة في مباراة مع شاعر آخر ويحضر فيها كبار القوم ليشاهدوا وليحكموا، وينقسم القوم إلى صفين وكل صف يضم شاعراً شعبياً لديه القدرة على قصائد الهجوم والدفاع وبمجرد أن يتوقف قرع الطبول أمام أحد الصفين فإن على الشاعر القائم في ذلك الصف أن يرتجل القصيدة....

والشعر في المبارزة يتكون من أربعة أبيات على نفس الوزن والقافية وتتضمن لغزاً حيث يطرح الشاعر



صفات الشيء ويطلب من الشاعر المقابل ومن أنصاره التوصل إلى معرفته[٤]، ويورد الباحث المغربي عبد الهادي التازي في دراسة له عن علاقة منطقة ينبع بالمغرب والتأثيرات المتبادلة بينهما في الموسيقى والغناء ما نصه (إن الحديث عن الغناء يعني الحديث عن الموسيقى في المنطقة – يقصد ينبع – وعن أدواتها وأصنافها بما في ذلك ما كان يسمى (الرديح) وهو اسم ما يزال حياً إلى الآن في المغرب يستعمله مقروناً بكلمة الشطيخ «[٥].

لا أعتقد بوجود تطابق بين رقصة الرديح في ينبع التي نحن بصددها وهذه الرقصات السابقة وأن كان عنصر المنافسة والمبارزة بالشعر هي أشياء مشتركة في هذه الرقصات.

تؤدى رقصة الرديح في ينبع في الأفراح ومناسبات الأعياد ولكنها أحياناً تقام أيام الصيف كمبارزة شعرية بين قريتين. وهي رقصة ليلية ولكن حالة الحماس وحدة المنافسة قد تحمل الراقصين أحياناً إلى وصل الليل بالنهار حتى يتدخل شيوخ القرية ووجهاؤها للفصل بين المتنافسين، وتبدأ الرقصة بأن ينقسم المشاركون فيها إلى فريقين متقابلين تتوسطهم مساحة كبيرة للرقص ويقف مع كل فريق شاعر أو أكثر، ويرقص المشاركون في شكل مجموعات على صوت طبل كبير يسمى (الزير) يقود المجموعة أحد المشاركين من أحد الفريقين إلى أن يصلوا إلى صف الفريق الآخر ثم يعودون إلى المكان الذي انطلقوا منه وهم يضربون الأرض بأرجلهم محدثين إيقاعاً خاصاً مصحوباً بالتصفيق بالأيدي، وقد تخلى الساحة أحياناً لراقصين اثنين يتبارزان بالسيف أو بالعصا، وعندما يتوقف الزير والرقص ينصت الحاضرون لشاعر أحد الفريقين أو من يتمتع بصوت جميل يغني بيتين من الشعر أو أكثر يسمى الكسرة[٦]. ويسمى شطر البيت في هذا الشعر غصناً .

والكسرة وزن في الشعر الشعبي قد يسمى في بعض المناطق بالهجيني أو اللعبوني ويقترب من وزن مخلع البسيط (مستفعلن فاعلن فعول) في الشعر الفصيح وتجتمع حول المغنى فرقته تردد ما يقول شاعرها لكي يتمكن شاعر الفريق الآخر من سماع نص الكسرة التي تحتوي عادة على سؤال أو مسألة غامضة في هيئة لغز على الشاعر أن يجيب عليه، بعد ذلك يعود صوت «الزير» والرقص مرة أخرى لفترة قصيرة تمكن الشاعر المنافس من نظم رده بالوزن والقافية نفسها ثم يتم تبادل الأدوار بين الفريقين فيتحول الشاعر التي كان يطرح قضيته ويبحث لها عن حل عند الآخر يتحول إلى متلقي يقوم بالدور الذي قام به منافسه قبل حين ولكن بقافية جديدة.

وليس من عادة شاعر «الكسرة» في رقصة «الرديح» أن يعترف لمنافسه بإصابته للهدف حتى لو كان الأخير قد توصل لمعرفة المشكلة القضية، ولذلك أسباب منها رغبة الشاعر في اختبار مقدرة منافسه في النظم وقدرته على التفسير والتأويل مدة قد يظهر عجزه فيها، كما ان المجتمع المحافظ عادة لا يسمح للفرد بأن يتحدث عن مشكلته الخاصة بصراحة أو يعلنها على رؤوس الأشهاد، وأخيراً فإنه ليس من المتوقع أن تحمل كل «كسرة» مضموناً وتجربة حقيقية فهناك دائماً مجال للخيال، ذلك أن الغرض الرئيسي هو المنافسة والافتخار بمقدرة الشاعر على النظم المرتجل في هذا الفن أمام هذا الحشد الهائل من الناس الذين يتركز اهتمامهم على هذه المنافسة الشعرية، والتي سيتحدث أهل القرية عنها غداً، ويستعيدون ما أُلقي فيها من شعر، مشيدين بقدر هذا الشاعر وحسن نظمه أو متحدثين عن فشله وعجزه، وهذا أمر يأخذه شعراء «الكسرة » بالاهتمام والحذر فلا يدخل المنافسة الا من جرب نفسه واختبر قدرته على المنافسة ومجاراة الخصم في سرعة النظم وترميز المعنى.





ألحان الرديح

تجمع رقصة الرديح بين الرقص والغناء على إيقاع (الزير) والدفوف، إضافة إلى المبارزة الشعرية المرتجلة، ولا أعرف لعبة شعبية أخرى في الجزيرة يجتمع لها هذا التنوع المسلّي. ولذلك حظي الرديح بهذه الشعبية الطاغية بين أهل ينبع، فهو بمثابة المهرجان الذي يأتي إليه من يروم متعة التفرج والمشاركة في الرقص والغناء، وكذلك من يود الاستماع إلى الشعر الذي يرتجله شعراء المنافسة بين بعضهم البعض، بحيث يمكن تشبيه حلبة «الرديح» بالميدان الذي تجري فيه خيول الشعراء حيث لا حكم سوى الجمهور، وما تنطلق به الركبان صباح اليوم التالي، وما ترويه عن هذا الشاعر أو ذلك فهو مناسبة لاختبار شاعر الكسرة لقدرته على النظم السريع والارتجال على القافية نفسها ومجاراة معناها.

ولا أظن أحداً يعرف كيف بدأ الرديح ولا بأي شكل نشأ، وأيهما الأسبق؟ هل هو الشعر ثم أضيف إليه الإيقاع أمْ العكس، أمْ أن للصورة وجهاً آخر؟.

ولا نعرف أن كانت البداية في ينبع الحاضرة أمْ في ينبع القرية، وكيف انتقل من إحدى البيئتين إلى الأخرى، بل كيف وصل إلى البيئتين أن كان قد قدم من خارج المنطقة؟.

لكن المؤكد هو أن الرديح في شكله الذي وصلنا هو ابن ينبع دون شك، وأن ينبع - بحرها وقراها - هي التي جعلت هذه اللعبة على درجة عالية من التطور الذي تمتزج فيه كل هذه المكونات من رقص وغناء وشعر. وهي التي طبعته بطابعها، كبيئة مستقرة ومتحضرة، تتعدد فنونها، وتتنوع ألعابها ورقصاتها طيلة العام بتنوع مناسباتها واحتفالاتها.

والحان الرديح التي تغنى في الوقت الحاضر أربعة هي:

ليحان.

سلام.

زمانين.

ياماللك الروح.

ومن أخطاء الذين لم يشهدوا رقصة "الرديح" الاعتقاد بأن كل لحن من هذه الألحان يُؤدى بكسرة من وزن مختلف، والواقع أن الكسرة لها وزن واحد فقط أشرنا إليه، غُنّيت أمْ لم تُغنى، ولا يتغير وزنها من لحن لاخر، وكل ما في الأمر أن المغني في لحن (ليحان) يضيف اللازمة (ليحان) في نهاية كل غصن، وكذلك تضاف اللازمة (سلام) في لحن (سلام) وهكذا في لحن (زمانين) ولحن (ياماللك الروح) وقد تُسبق اللازمة بحرف النداء، ويتميز كل لحن عن الآخر بطريقة أدائه ودرجة تنغيم الصوت فيه ولكنه ليس من السهل تمييز لحن عن آخر إلا للأذن الخبيرة بالألحان، وكل لحن هو انتقال إلى مرحلة أخرى من غناء الكسرة أي نقلة من لحن (إيقاع) إلى آخر.

ولا أعرف معنى كلمة (ليحان) ولا الأصل الذي جاءت منه، أمّا (سلام) فإنها لا تعني تحية السلام المعروفة، وإنما يقصد بها التعبير عن انفعال معين كالإعجاب، والاندهاش، والاستمتاع، وهو استعمال شائع في الواقع الحياتي.

تُوزع ساعات الليل وأحياناً بعض ساعات النهار على ألحان الرديح، فيخصص لكل لحن وقت معين ثم ينتقل اللاعبون إلى اللحن الذي يليه وعادة لا تتكرر قافية واحدة في ليلة واحدة فلكل لحن قافية مختلفة وهكذا، ولكن الوزن - كما أسلفنا - واحد والاختلاف فقط في طريقة غناء الكسرة من لحن لآخر، وإذا تذكرنا الموّال الذي يغني في أول الأغنية التراثية أوْ في وسطها، وعرفنا أن المواويل من مقامات متنوعة، فإننا نستطيع أن تُشبه الحان الرديح بهذه المواويل في أوجه عدّة وفي بعض الوظائف.

وتستغرق مدة رقصة الرديح هذه الألحان الأربعة ويستمر غناء اللحن الواحد حوالي الساعة والنصف قبل



أن ينتقل إلى اللحن التالي، وتفصيل ذلك أنه عند بدء الرقصة تغني الكسرة على ترتيب الألحان المشار إليه، بمعنى أن الشاعر الذي تكون البداية من نصيبه ملزم بأن يتخذ من اللحن الأول وسيلة لأداء الكسرة بقافية محددة يلتزم بها الشعراء في الفريقين بها في هذا اللحن، وعندما يأتي اللحن الثاني بعد ذلك يكون بقافية جديدة وهكذا في كل لحن،و"الكسرة" تغني شطراً شطراً وتضاف لازمة اللحن إلى نهاية كل شطر ـ كما أسلفنا ـ.

ولعل ترتيب ألحان الرديح بهذا الشكل الذي ذكرناه لم يكن اعتباطاً. فطريقة غناه لحن (ليحان) ولحن (سلام) ليس فيها درجة عالية من التطريب الذي نجدها في لحن (زمانين) و (يامالك الروح) اللذين يأتيان ثالثاً ورابعاً وعادة في الثلث الأخير من الليل. ومن المعروف أن رقص الرديح (ليْليِّة) فكلما مضت ساعات الليل كلما هدأت حركة الناس وخف وطء ضجيجهم، وساد شيء من السكون، الأمر الذي يساعد المغني على إبداع إدائه، ويهيء للحاضرين مجالاً مناسباً للانصات لطريقة أداء اللحن والاستماع له بتركيز ومتعة، وخاصة لحن (زمانين) الذي اعتبره أجمل ألحان الرديح على الإطلاق.

أما فاصلة (كسر اللحن) فهي الفترة الانتقالية بين لحنين، (نهاية لحن وبداية لحن آخر)، وهي فترة مليئة بالمتعة والتسلية. تبدأ بقول الراقصين الذين سيتسلمون اللحن الجديد: (غيره ياصحاب غيره) (أي لننتقل إلى لحن غير هذا) إيذاناً بتغيير القافية، وإعطاء الفرصة للشاعر الآخر لكي يأخذ دوره في طرح قصته. ورغم أن فترة (كسر اللحن) فترة قصيرة جداً إلاَّ أنها مثيرة وممتعة، يتبادل اللاعبون فيها غناء عبارات محفوظة ومعروفة، تؤدي بتنغيم ساحر وألحان في غاية الجمال والإبداع الفني الرفيع، ولو تنبه لها أحد موسيقيينا لربما تم توظيفها كألحان جميلة في أعمال مستقلة.

ويمكن في النهاية اختصار وظائف الألحان و(كسر اللحن) فيما يلي:

١-الحاجة إلى إيقاع جديد تغني فيه الكسرة بدلاً من الاستمرار في إيقاع (لحن) واحد طيلة الليل.

٢- الحاجة إلى قافية جديدة بعد أن استنفدت القافية الأولى حيويتها. ويعبر أهل الرديح عن ذلك بقولهم: (شاب الحرف) أي أن القافية استهلكت شبابها فلابد من النظم على قافية جديدة.

٣-إعطاء الفرصة للشاعر في الصف الآخر ليأخذ دوره في عرض موضوعه أو سؤاله بعد أن كان يقوم بدور (المجيب)، أي تبادل الأدوار بين الشعراء.

٤-كسر رتابة اللحن الواحد وبعث نشاط جديد في الراقصين والجمهور على حد سواء.

الهوامش

(*) هناك رقصة تؤديها النساء في ينبع بهذا الاسم ويعتمد الغناء فيها على أبيات ومقاطع تتردد دائماً في محفوظات الناس، وما أنا بصدده في هذا هو رقصة الرديح التي يؤديها الرجال وهي مختلفة تماماً عن رقصة النساء.

١-معجم القوافي والألحان في الخليج العربي، منشورات اتحاد كتَّاب الإمارات العربية المتحدة، ١٩٨٧م،ص ٥٧.

٢-الأغاني الكويتية، ص٢٧٠.

٣- معجم القوافي، ص٥٧، وفي مصر يعرف الردح بأنه حوار تشاتم بين سيدتين وهو مرتبط بالأحياء الشعبية.

٤-أحمد درويش، القيم الموسيقية والبلاغية المشتركة في شعر الفصحى والشعر الشعبي: مجلة الموثورات الشعبية، قطر، عدد٢٢، ١٩٩١م، ص٦٣.

٥-ينبع في المصادر المغربية، ضمن أبحاث السجل العلمي لندوة الشيخ حمد الجاسر وجهوده العلمية التي عقدت في كلية الآداب جامعة الملك سعود في ٣٠/٩-١/١٠/٢٠٠٣م، ج١، ص٦٢٥.

٦-معنى (كسرة) في القواميس يدل على القلة وعلى النذر اليسير وربما جاء مصطلح كسرة من طريقة غناء هذا النوع من الشعر وانكسار الصوت عند ادائه وتنغيمه.



تاريخ الغناء والموسيقى في المدينة المنورة

محمد الدبيسي

لا تقدم هذه المقالة صورة متكاملة عن موضوعها أو تدعي الإلمام التام به، كما أن مضامينها لا تقدم تاريخاً بالمعنى المعرفي أو الاصطلاحي لهذا العلم، لظاهرة الغناء والموسيقى في المدينة المنورة، ولا يسعها تقصي مراحل الظاهرة بشكل دقيق ومنتظم، وفقاً لإجراءات الرصد التاريخي وضوابطه.

وقد كان شحُ المصادر المعنية بهذا النوع من الفنون، سبباً في أن تتخذ من إيجاز الحديث عن موضوعها والإشارة إلى أظهر تجلياته مسلكا لها في محاولة تقديم موجز - قد يعتريه القصور - عن الظاهرة في بيئة المدينة خلال المائة عام الماضية. وأبرز مظاهرها ورموزها.

وجدير بمن يتصدى لمثل هذا الموضوع، أن يكون باحثاً متخصصا في مثل هذا المساق من الفنون وهذا المجال من المعرفة. وهو ما لا أملكه، لكنني آمل أن يكون في هذه المقاربة ما يحرك إرادة الباحثين المتخصصين لإعطاء الموضوع ما يستحقه من عناية واهتمام.

توطئة:

يقول شوقي ضيف: «... وكان فقيه المدينة مالك بن أنس يتغنى، وكان قاضي المدينة ابن حنطب يتغنى، وكان والي المدينة عمر بن عبد العزيز يتغنى، ويظن الإنسان أنه لم يبق في المدينة أحد إلا وكان يتغنى، فإن لم يتغن كان يستمع إلى الغناء ويعجب به».[1]

ويقول: «... واشتُهِر في المدينة نادي جميلة أو كما يقولون دارها التي خرَّجت مئات المُغنين والمُغنيات».[2]

وقد عُنيَ شوقي ضيف إلى جانب طه



حسين [٣] ونجيب البهبيتي[٤] في دراسة هذه الظاهرة، التي عُرف بها المجتمع المدني، منذُ سِنيّ الهجرة الأولى وما قبلها،وفي النتيجة التي انتهوا إليها تأصيل وإثبات لوقائعها، واستعراض لتمثلاتها، ودراسة لمظاهرها ومراحلها، عبر الحقب التاريخية التي كانت محوَّراً زمنياً لمجال تناولاتهم، مستندين إلى الأخبار والروايات في أمهات كتب تاريخ الأدب العربي، والموسوعات الأدبية، التي حققت ظهور الغناء وأنواعه والموسيقى وأدواتها في مجتمع المدينة في ذلك الوقت، في إطار تناولها للشعر والأدب وقضاياهما.

ويعنينا من التوطئة بنزر يسير من مقولات المعاصرين منهم، وصل مقاربتنا لتاريخ الظاهرة في العصر الحديث بما أشاروا إليه من مظاهرها في العصور التي تناولوها.

مستظهرين تشكلات وأنماط هذه الظاهرة الثقافية/الفنية، من بدايات العقد الثالث من القرن الرابع عشر الهجري - تقريباً - التي يمكن أن تُعد معطيات أو مقدمات (حديثة) لمظاهر الحركة الغنائية والموسيقية في المدينة اليوم.

وللإبانة عن ذلك والإفصاح عن مظانه، سنحاول وصل الإشارات التي اطلعنا عليها في مذكرات وسير الأدباء، بما وعيناه مباشرة أو مشافهة من المهتمين بهذه الحركة في المدينة المنورة، أو ماعايشناه من نماذجها.

وإذا ما كانت مقولتا شوقي ضيف - اللتان صدرنا بهما هذه المقاربة - تصل واقع الحركة بالمدينة المنورة بجذورها في تاريخ هذه المدينة ووجدان إنسانتها في حقب مضت ؛ فلأن العادات الاجتماعية والتقاليد والطقوس الثقافية والفنية، تتمايز وتتراكم وتتابع عبر المراحل الزمنية، وتسم المتغيرات التاريخية كل طابع أو تقليد ثقافي بسمات تفرضها ظروف كل مرحلة، انطلاقاً من جذورها الأولى وجوهر تمثلها الأصيل.

والغناء بحسب ذلك، وبوصفه ممارسة ثقافية تعكس الحاجة الإنسانية الوجدانية للتعبير،كما تعبر النفس من خلاله عن أشواقها وتباريحها ومواجدها، فإنه يُعد كذلك معبراً عن سمات وعناصر تتمايز فيها ثقافات وفنون الشعوب وموروثاتها، «فالأدب الشعبي الشفهي العامي والأدب الفصيح المكتوب، هما مرفآن على بحر الحضارة العربية، تدفع أمواجه سيرة التاريخ وحركة المجتمع»[٥]، وهما المجال الثقافي الذي يمد الغناء بطاقته الرئيسة/النص، ومن ثم يطبعهما الغناء بمكوناته العضوية ويحيلهما إلى شكل نوعي نسبياً في مستوى التلقي.

وسنبدأ بأول مظاهر الغناء، وأكثرها شيوعاً في المدينة المنورة وحواضر الحجاز،وغيرها من الحواضر والبيئات العربية،وهو (المزمار) اللون الأكثر تعاطياً وانتشاراً وانتماءً إلى محيطه الإقليمي والثقافي.

المزمار

لا تنطوي هيئة أداء هذه اللعبة/الفن، وشكل ممارستها على ما يقتضيه اسمها «المزمار»/الناي من دلالة، فضلاً عن مراوحة هيئة أدائها بين أن تكون رياضة تتطلب لياقة

الجسم وخفة الحركة وحيويتها وانتظامها، وبين أن تكون ضمن النسيج الفني الذي يتطلبه التصنيف، من حيث كونها تمارس بالضرب على الطبل أو ما يسميه أهلها «العدَّة» وهي الآلات التي تشمل «القطاع» وهو إطار خشبي دائري مشدود وعليه الجلد، ويضرب عليه العازف بيديه،و«النقرزان» وهو الطبل المجوف من الصفيح، ويُضرب عليه بعصاتين، أو «المرد» وهو الدف كبير الحجم، ويضرب عليه باليدين.

والمزمار لعبة تُحيا بها الأفراح والمناسبات البهيجة، وهو كذلك ميدان للنزال بين أبناء الحارات لإثبات الفتوة والإقدام والشجاعة. ويقف كل فريق أمام الآخر، في حضور المتفرجين وعادة ما يفتتح بما يسمى «الزومال» وهو المَغنى، أو القول بعبارات مثل:

حبا حبا باللي جا
يامرحبا حبا باللي جا..

دلالة على الترحيب والاستعداد للنزال، ليرد الفريق الآخر بما يشير إلى الاستعداد لهذا النزال مثل:

وحطبنا من درب السيل
وحطبنا من درب السيل..

وتتم المبارزة بين عنصر أو أكثر من كلا الفريقين بالعصا، أو ما يُسمَّى في أدبيات اللعبة «الشون» مصحوبةً بالضرب على «العدة» الآلات التي سبق ذكرها،وفق إيقاع ترددي وتنغيمي معين، تنتظم فيه حركة المبارزة مع إيقاع الآلات.

ولأن المزمار تقليد فلكلوري شعبي، فقد شاع في حواضر الحجاز، ومنها المدينة المنورة وسجَّل بعض أدباء المدينة في سيرهم وقائع هذه اللعبة وطريقة ممارستها، ضمن ما يقتضيه سياق السيرة من ذكر للشاهد والمعاش في مجتمع الكاتب، يقول عاصم حمدان (١٣٧٣هـ): «بعضهم يعتلي شجر الأثل ليقتطع منها الأخشاب التي تصلح أنه تكون وقوداً للنار، أو الأخذ بالتعبير البلدي «يدم» والبقية يخرجون من الصف على نسق واحد، وهو يبرزون قدرتهم على التلويح بالعصا... والجبال من حولهم تردد صدى الزومال المعروف:

من دار سليمان جينا
يا منجي تنجينا »(٦)

ومن تقاليد المزمار إشعال النار وسط المشهد،الذي يصطف فيه الفريقان،وخروج المتبارزين بالعصي على وقع إيقاعات الطبل وترديد الزومال، الذي يتضمن ما يشبه الحوار الشعري الإلقاء والجواب، وسط حضور من المشاهدين والمشجعين من كلا الطرفين، وهو مشهد يبرز فيه شباب الحارات وفتواتها براعتهم في هذا الأداء، في نزال يحقق معاني الفتوة،ويشير إلى تفوق فريق على آخر، ومن مقاطع الزومال المتداولة التي تُستنهض فيها حماسة أبناء الحارة ونخوتهم قولهم:

غريب ولالي جماعه
في وسط بيشة وداعة
تكفون يا أهل الشجاعة
غريب ولالي جماعه (٧)

ومما تجدر الإشارة إليه، أن المزمار لم يكن حكراً على حواضر الحجاز،بل شاع في طرق أداء مقاربة في مصر واليمن مثلاً، ومما يدل على ذلك العناية التي أولاها الشاعر اليمني عبدالله البردوني لأصول هذا الفن ومظاهره في اليمن،وحديثه عنه واستنتاجه الذي يتقاطع مع موضوع مقاربتنا هذه،والذي يجعل من المزمار فناً، وليس رياضة،حيث يرى أن الغرض من لعبة المزمار ليس اللعبة بحد ذاتها،وإنما الغرض هو الزومال/المَغنَى،الذي يعد من مقومات المزمار، ويوفى فيه شرط الغناء،ولعل المدلول اللغوي يشكل في بعض جوانب تعريفه.فالأزمل:الصوت من عدة أصوات،وهو بمعنى العدو المتمايل كسرعة الأعرج،وقد يتسع مدلول التمايل ليشمل التماوج كصورة الكسرة،[٨] وهو مايتحقق في المزمار،وفي بروز الزومال كعنصر بارز ورئيس فيه،وما يصاحب الزومال من إيقاعات نغمية على الآلات الموسيقية المصاحبة التي سبق ذكرها.

الغناء..المظاهر الأولى:

في مجتمع كان المزمار أحد تقاليده الفنية وموروثه الثقافي، نطالع نبذاً من سير أدباء بارزين من أبناء المدينة، حفلت مدوناتهم السيرية بذكر مظاهر أولى للغناء والموسيقى، بوصفها تقاليد ثقافية معيشة في بيئة المدينة المنورة، في سياق يكشف الأنساق الاجتماعية والثقافية وتشكلاتها، كما عاصروها وعايشوها في حياتهم.

يقول محمد حسين زيدان(١٣٢٥-١٤١٢هـ):«في الليل يجتمع الرجال وسط الحوش[٩]. والنساء يجتمعن بعيداً عن الرجال، يتغنين بالرِّجيعي، يضربن الدفوف، طيران لا تُستورد، فهم يصنعونها. ومن الطرف الظريفة، أن شاعر المدينة وهو في مكان الرئاسة ومن زقاق جعفر، يخرج إلى الحوش، ومعه الأستاذ أحمد عابد الشاعر أيضاً، يخرجان سوياً يدخلان حوش السيد، يجلسان وحدهما بعيداً عن النساء، قريباً من الرجال، ليسمع الأفندي أنور الغناء، إنه ابن العقيق، عامل الوراثة فيه قوي،وسمع مرة مطلع الأغنية:

ياسيِّد يا للّي ساقك يشبه الما
ويش أسوي..؟ كيف يخرج الما من الما..
فأطربه هذا المعنى»[١٠]

وفي هذا المجتزأ من سيرة الزيدان،ما ينطوي على تحقيق حضور فن تعبيري كالغناء،في صيغته الأدائية التي ذكرها، وفي تصنيفه النوعي (الرجيعي) وهو ضرب على الدفوف من قبل النساء يصاحبه الرقص من قبلهن، كما يفصح عن بيت باللهجة العامية كمثال للأغاني الرائجة في ذلك الوقت، والزيدان يعود في تبرير تأثر صاحبه بالغناء، إلى ما حفل به تراث المدينة الأدبي من ذكر للغناء في وادي العقيق، وذلك في إشارته لعامل الوراثة، عاداً رفيقه من سلالة أبناء العقيق، الذين يأسرهم الغناء، ويطربون له بحكم تواصلهم مع موروثهم الأدبي والثقافي.

ويذكر عزيز ضياء (١٣٣٢-١٤١٨هـ) في

سيرته احتراف بعض النساء المدنيات الغناء، والعزف على آلة العود، فيقول مُسترجعاً سنِّي طفولته: «عزيزة أسعدية تلك الجميلة التي تعزف على العود، وتغني بصوتها الرقيق الجميل، وتستدنيني إلى جانبها، حيث أشترك في التصفيق... وربما الغناء أيضاً بصوت خفيض»[11]

وهذه النبذ من سير المدنيين، تضع الظاهرة في سياقها الاجتماعي، كتقليد يعكس الطابع الثقافي للمجتمع، وقد باطنت سياق السيرة/ الاعتراف، تناغماً مع الصيرورة الاجتماعية وحراكها اليومي المعاش، وأخذت مكانتها في الوجدان الاجتماعي بتلك الصورة.

الغناء والإنشاد.. علاقة تناغم:

إذا كان ثمة علاقة بين الإنشاد والغناء، فإن العلاقة بينهما وبين الأذان تتحقق بحكم مرجعية الصوت، الذي نعده – موضوعياً – معبراً يحقق جوهر هذه العناصر، من خلال شهرة مؤذني المسجد النبوي الشريف في عهود قريبة خلت، الذين اشتهر بعضهم في فن الإنشاد في ذكرى المولد النبوي [12].

يقول حسن صيرفي (١٣٣٦-١٤٢٩هـ): «.. وأذكر أن أغلب المنشدين الذين امتازوا بعذوبة الصوت، وحساسية الإلقاء، ومنهم مؤذنون بالمسجد النبوي الشريف، كعبد الرزاق نجدي، الذي كان صوته يسمع في منطقة آبار علي من المسجد النبوي الشريف بدون مكبرات صوت، وكذا أحمد نعمان، وحسين بخاري (والد عبد العزيز وعصام بخاري) وإبراهيم نجدي وعبد الستار بخاري، وحسين هاشم»[13]،وكان ذلك خلال السبعينيات الهجرية من القرن الرابع عشر.

فالصوت هنا هو الحقل الموضوعي الذي ينتمي إليه الإنشاد والأذان، والبعد الجمالي والايصالي في عذوبته وتوقيعاته، وتمايز نبراته ورنّائه، هو المقياس الذي يسبر به مستوى التميز، وكان المدنيون بحسهم الجمالي وذائقتهم الموسيقية يدركون تمايزات أصوات المؤذنين والمنشدين، وكانت محافل الاحتفاء بالمولد النبوي مناسبات يمكن من خلالها إدراك تلك التمايزات.

يقول عاصم حمدان: «لا أعرف صوتاً من خارج دائرة المؤذنين كانت لديه القدرة على جذب الأسماع وإثارة الشجن في النفوس كصوت السيد حسين بن إدريس هاشم، كانت مجالس الإنشاد عامرة بالرجال، وهي مجالس تقوى وطهر، يدعى فيها الكبار وصغار السن يوجهونهم توجيهاً حميداً... وهناك سمعت السيد حسين هاشم ينشد الروائع من شعر المديح النبوي، وهو شعر يتغنى بمواطن المدينة المنورة».[14]

وإذا ما تجاوزت شهرة حسين هاشم (١٣٤٧-١٣٩٩هـ) الكثير من المنشدين البارعين في المديح النبوي، فلأن تجربته صُقلت في بيت عُرف باهتمامه في هذا الشأن من بيوت السادة آل هاشم بالمدينة «فقد تلقى أصول الإنشاد والمديح على يد والده السيد إدريس هاشم المعروف بإجادته لألوان التراث الحجازي، بمختلف أشكاله، من صهبة ودانه ومجس وحدري وبحري وغيرها من الأدوار التي ميَّزت المنطقة، وعدَّت وجهاً من وجوه

سياقها الحضاري ومعبرة عنه».[١٥]

وقد عنيت مؤسسات إذاعية في الوطن العربي، بأعمال حسين هاشم، كالإذاعة المصرية، والسورية، والكويتية، وسجَّلت الإذاعة السعودية وكذلك التلفزيون بعض أعماله وأذاعتا شيئاً منها.

على أن العلاقة بين الإنشاد والأذان والغناء، ليست قائمة باطراد، وليس ثمة تلازم شرطي بين هذه العناصر مجتمعة، أو بين اثنين منها دائماً. كما هو الشأن لدى حسين هاشم، الذي لم يكن مؤذناً.

والمعوَّل عليه في وارد هذه المقاربة، هو الوعي بالأصول النظرية الموضوعية للمقامات ونُظم الأداء الصوتي ومستوياته، في الإنشاد والأذان والغناء، نظراً لما تقتضيه وحدة الموضوع وتطبيقة الأدائي من علاقة بين هذه الأنماط.

وهو ما يتضح وفقاً لعاصم حمدان، من أن عبدالستار بخاري،أحد مؤذني المسجد النبوي الشريف، في السبعينيات والثمانينيات الهجرية من القرن الرابع عشر «كان يجيد أداء المقامات المرتبطة بالصوت، التي جمعت في قولهم: (بحمر دُسُج) فحرف الباء، يشير إلى مقام البنجكاہ، والحاء للحراب، والبعض يقول أنها للحجاز، وهو نغم أصيل لا يجيده إلا القلة من المنشدين، والميم للمايه، والراء للرصد، والدال للدوكا، والسين للسيكا، والجيم للجاركه، ومقام البيات، مصطلح مرادف للحسيني وهو المصطلح المعروف في البيئة المحلية... وكان الريس عبد الستار بخاري، يجيد هذا كله وغيره».[١٦]

وبوسعنا تأمل مدى الوعي بتفاصيل الأصول الموسيقية، وفقاً لعناصرها الاصطلاحية والموضوعية السابقة، والإلمام بمستويات أدائها ونظمها وتمايزاتها الدقيقة، لدى نموذجها عبد الستار بخاري المؤذن، وغيره ممن برعوا في فقه الشأن الموسيقي من المدنيين، وكانت المدينة المنورة حينئذ حاضنة تلقي. بإمكان العارفين من أهلها إدراك الفوارق بين منشد وآخر، ومؤذن وغيره، ومقام دون مقام، لطبيعة ذائقة التلقي لديهم وحساسيتهم الجمالية، مما يعني قابلية تلك الحاضنة لمعرفة مميزات الصوت ومستوياته، والإنشاد وإيقاعاته والأذان ومقاماته. متنبهين إلى أن الفضاء الديني الصرف، كان إطاراً لهذه المعطيات والعناصر، وهو الفضاء الذي كان -وباتجاه آخر- مشهداً خصباً لنمو وتطور الغناء والموسيقى وألوانها.

الغناء والموسيقى.. بدايات التشكل:

لم يكن القوم يأبهون بالغناء والموسيقى في فضلة أوقاتهم، ولم يكونوا يبددون فيها أوقات فراغهم، ولم يستنكفوا إشهار علمهم بأصولها وطرائق أدائها وممارستها، حيث كانت من مكونات بنائهم الثقافي ومن فنون موروثهم، وعناصر بيئتهم الاجتماعية،وفي هذا الجانب يورد عاصم حمدان قول عبد الستار بخاري عن نفسه - في مناسبة اقتضت هذا القول -: «إنني الأفضل بينهم – أي المؤذنين – ثقافة ومعرفة باللغة والموسيقى».[١٧]

ويصف حسن صيرفي هذه البدايات

بقوله: «عندما رجع الناس بعد الحرب [18] أتوا بمجموعة أسطوانات عليها بعض الأدوار الموسيقية، حوالي {٣٠} دوراً وكان الناس يحفظونها، ومع الحرب الأهلية، انصرف الناس عن هذه الأشياء نظراً لضيق العيش وسوء الحال، على أن جلسات الطرب لم تعدم بشكل نهائي فيردد الناس بعض الأهازيج التي جاءوا بها من الشام بعد الحرب، واذكر منها قولهم:

هذي مقادير لمَّتنا.. والشام شفنا بساتينه

وفي بدايات العهد الزاهر[19] منعت آلات الغناء بأنواعها، حتى أن الناس كانوا يرددون الأهازيج بالضرب على صفيحة الكاز الفارغة وفي النصف الأخير من الخمسينيات الهجرية برع شخص من المدينة المنورة اسمه حسن سنبل في أداء الأوبرا، وفي الستينات كان الشقيقان عبد العزيز وحمزه شحاته قد بدأوا بالغناء على السمسمية كآلة سهلة الصنع، وأدوا بها بعض الأغاني، وعندما تقدمت بهم التجربة والممارسة بدأوا في الغناء بالعود»[20]

وفي هذه الأجواء الحفية بالموسيقى ومظاهرها، كان ثمة اسنادات وحوافز تنهض بها، ودواع تقتضيها، عن بعضها يقول الصيرفي «وجهت لي دعوة لحضور مؤتمر الأدباء السعوديين الأول في مكة المكرمة[21] وكان من توصيات المؤتمر، الطلب من الشعراء كتابة بعض الأغاني للمنشدين في الإذاعة، وبعد عودتي إلى المدينة، فكرت في إحياء نغم كان قد اندثر، كنت سمعته وعمري ثلاثة عشر عاماً، سمعته يوم كنا نتهيأ للحج، وكانت والدتي وبعض قريباتي يرددنه، فكتبت على ذات اللحن:

سافروا وما ودعوا
سيبوني وراحوا
سيبوني للنوى
انكوي بجراحو

وأول من غنَّاها عبد العزيز شحاته في المدينة، وقبل ثلاثين عاماً غنتها ابتسام لطفي في حفلة بالكويت، وذكرت أنها من كلماتي وألحاني».[22]

ويشار إلى حسن صيرفي، بوصفه رائداً من رواد الحركة الموسيقية بالمدينة المنورة، وذاكرة استوعبت نشأة هذه الحركة في عصره، وكان لنبوغه في معرفة أصول الموسيقى والمقامات وطرائق أدائها، وذائقته الجمالية، وتشجيعه وحدبه على المطربين، دوراً في أن يكون محطاً لاهتمامهم ومحجة يقصدونها، يقول: «كان يجتمع في منزلي مطربون ومنشدون، هواة وأدباء،منهم محمد العامر الرميح، ومحمد هاشم رشيد، وبدأنا نكتب بعض الأناشيد، منها ما كتبته ولحنته وتم تسجيله، مثل أغنية أخذت شنَّةَ ورنَّةَ، وأذكر منها:

يا فاغية ياجميلة..
عطرتي كل الخميلة..
أبغى أقيل في ظلك..
خمسين قيلة وقيلة..

وغناها عبد العزيز شحاته، وسجَّلنا اثنتين وثلاثين أغنية ملحَّنة، كتبت منها ثمانية

عشر أغنية».[٢٣]

لقد كانت البيوتات المدنية معنيةً بالموسيقى، وأحسب أن منتهى طموح المدنيين آنذاك في هذا الاتجاه تحديداً؛ الوفاء لثقافتهم وإحياء لياليهم بالأنس، ومطارحة سحر النغم وإيقاعات الكلام، فإلى جانب منزل الصيرفي، كان منزل عبد القادر شولاق منتدىً يؤمه المغنون والعازفون، وتخرج فيه العديد من الفنانين البارزين، أمثال محمد النشار وعدنان خوج وعمر كدرس، وعبد العزيز وحمزة شحاتة، وعبد الستار بخاري.

وكذا كان منزل صالح طاهر، مرتاداً للفنانين من أبرزهم محمد علي سندي، التي تحفظ الذاكرة أغنيتيه الشهيرتين:

باس ورد الخد في وادي قبا
هبَ الصبا والسمر قد طال

و: على العقيق اجتمعنا
احنا وسود العيون
ما بال مجنون ليلى
قد جن بعض جنوني

وفيهما يظهر الانتماء للمكان، والتغني بجماليات مكونين من أبرز مكوناته هما:(قباء والعقيق) التي طالما تغنى بهما الشعراء، وصدَّر المغنون للذاكرة الشعبية العديد من الأغاني التي تستظهر جمالياتهما والأنس بهما.

كما كان منزل السادة الرفاعية، منتدى للفنانين يحرصون على حضوره، يقول محمد النشار: «كنا نجتمع لدى السادة الرفاعية، في مزرعتهم المسمَّاة (الأخوين) ونسمر حتى الفجر، ويزورنا أحياناً فنانون من مكة وجدة، وكذلك كنا نجتمع في منزل الشربجي، في مدخل حوش كرباش،حيث كان يجتمع فيه كثير من الفنانين والمستمعين والجسِّيسة، أذكر منهم السيد ياسين هاشم، والسيد حسين هاشم والأستاذ محمد النجار.. لقد كانت هذه السهرات مفيدة جداً لكل فنان، لأن الجميع لم يدرس الموسيقى، بل كانت اجتهادات سماعية وتطبيقات عملية».[٢٤]

وتشير شهادة النشار، وقبلها الأسماء التي كانت تؤم بيوتات المدينة المعروفة بوصفها منتديات غنائية، إلى أن ثمة صلة بين المبرزين في الغناء والمهتمين به من أبناء حواضر الحجاز، بحكم وحدة موروثهم الثقافي والفني، والتقارب الشديد بين حواضرهم في الألوان الموسيقية، يقول الصيرفي في هذا السياق: «سافرت إلى الطائف، وجلست في مقهى في برحة القزاز، وأتاني يوسف حكيم، وقال يوجد شخص يود مقابلتك. فقلت من هو؟ فقال: طارق عبد الحكيم، فخرجت إليه، وسلم عليَّ واحتفى بي في منزله وأطلعني على بعض الآلات الموسيقية لديه، ومنها العود، والبيانو والنوتة الموسيقية، وبالمناسبة النوتة الموسيقية (علم) يكن أن يعد صعباً على الفهم مع أنه عبارة عن كتابة النغم، أي لغة الموسيقى، المختلفة والمرتبة إيقاعياً، تماماً كاختلاف الكلام من لهجة إلى لهجة، أو من مستوى إيقاعي صوتي، إلى مستوى إيقاعي آخر».[٢٥]

وبغض النظر عن مآل العلاقة بين الصيرفي

والموسيقار عبد الحكيم، فهي تشير إلى وجود مشترك ما، بين رموز حواضر الحجاز من المهتمين بالحركة الموسيقية،وكانت طبيعة حديث الصيرفي، قد قادته إلى إبراز معرفته بالأصول النظرية للموسيقى، من خلال تعريفه المبسط للمدونة الموسيقية ورموزها (النوتة) كما كان لاتصال الصيرفي بالأمير الشاعر بدر بن عبد المحسن، دور في إنشاء فرقة الفنون الشعبية بالمدينة المنورة، وقد اقتطع جزءاً من منزله ليكون مقراً لها[٢٦]، وملاذاً للفنانين وقام بتجهيزه كي يمكنهم من ممارسة فنهم. وشهد ذلك المنزل مسامرات وليال وألحان وأصوات، في إطار العلاقة الأهلية والمجتمعية الحميمة بين أهل الفن ورموزه.

وقد أفاد الصيرفي من هذه التجربة، بقدر ما أعطاها ومنحها من رعايته، وحفظت له ذاكرة الفن على المستوى المحلي بالعديد من الأغنيات ذائعة الصيت مثل: «لالا يالخيزرانه» و «يالَخْضَري دلعوك أهلك» و «سافروا وما ودعوا»[٢٧]، وغيرها.

الغناء والموسيقى في المدينة.. نماذج معاصرة..

باستثناء مبادرة الصيرفي في رعاية فرقة الفنون الشعبية ورئاسته لها – وكانت من الأقسام الأولى لفرع جمعية الثقافة والفنون في المدينة المنورة – لم يكن ثمة جهد مؤسسي أو جهة رسمية تدعم وتحتضن مواهب الموسيقيين والمطربين، ولذلك كانوا يحرصون على الانتظام في الجلسات والمنتديات الخاصة في البيوت، ومنهم محمد النشار، الذي انضم إلى منتدى السادة الرفاعية عام ١٣٨٣هـ –وكان كما يقول أصغرهم سناً[٢٨]- في حضرة فنانين كباراً أمثال «إبراهيم ومحمد أبو الصفا وعلي عويضة والفنان عبد القادر شولاق من كبار فناني المدينة المنورة»[٢٩]، ولعل ظاهرة المنتديات الموسيقية في بيوت المدنيين تشير إلى ما يمكن وصفه بالرضا والاستعداد الجماعي في مجتمع المدينة، لاحتضان هذا العنصر الثقافي/الفني، الغناء، والحرص على تمكينه من التشكل والتراكم، والأسماء الواردة في هذا النص – وفي غيره من النصوص السابقة – تؤكد أن ثمة إيمان جماعي بضرورة الفن وجدواه.

إذ لم تفعل بعد قوى الممانعة الاجتماعية مفاعيلها في مجتمع المدينة، إبان الثمانينيات الهجرية، حتى وإن تسربت بعض أنماط الفكر الجاف والوجدان المصمت عبر أقنية وخطابات متعددة..وحتى وإن فقدت المدينة في نهايات القرن الرابع عشر الهجري أحد علماء الأنغام«أحمد شيخ وكان إلى جانب على حسين عويضه، ومحمد مصطفى الصيرفي، من الذين أتقنوا العزف على العود وتعشيق الأنغام»[٣٠] إذ كان المجتمع المدني وفياً لطبيعته الديمغرافية وأنماط فنية يقتضيها تعدد منابعها، وموروث ثقافي ثري بجذوره وتنوعاته؛وكان مجال التعبير عن مقتضيات هذا الوعي وأصوله ونشر مظاهره، غاية ينشدها الكثير، ومن ثم كانت مناسبات الزواج فرصة سانحة لإحياء ساعات

السمر والشدو الجميل، وكان الغناء أحد أبرز الطقوس التكوينية لهذه المناسبات، إشهاراً للفرح وتعبيراً عنه، يقول محمد النشار عن طقوس الأفـراح التي كان ورفاقه يحيونها بالغناء: «كان صاحب الفرح يقوم بعمل منصة من الخشب عبارة عن مسرح غنائي مغطى بالسجاجيد، ويزينه بإضاءة قوية في الشارع أو الحوش أو الحارة التي يسكن بها العريس، ثم يبدأ الحفل بعد العشاء حتى الصباح، وقد تعاون معي في إحياء هذه المناسبات كثير من الفنانين العازفين»[٣١] ويذكر أسماء خمس وعشرين عازفاً على آلات القانون والكمان والناي والإيقاع[٣٢]، ويشير هذا العدد من العازفين، على وجود وعي فني واحتراف أدائي موسيقي شهدته تلك الفترة،ومن أشهر الأغاني التي أداها النشار، ما كتبه محمد العيد الخطراوي ومنها قوله:

يا جامعين الود في ضواحي المدينة
جودوا عليّ بوردة تداوي جروحي
العليلة[٣٣]

كما كتب الخطراوي للفنان إبراهيم الرفاعي أغنية مطلعها:

لا تسلني يا حبيبي
عن لقانا كيف كانا
كان حلماً وخيالاً
وطيـوفاً من رؤانا
كان دنيا من فنون
لم يعش فيها سوانا [٣٤]

كما غنى أحمد شيخ – غير الأول – قصيدة حسن صيرفي الشهيرة «ليالي العقيق» ووجدت حينها رواجاً وصيتاً واسعين –ولازالت رائجة حتى الآن-ومنها قوله:

ياليالي الصيف.. في عروة في حضن المسيل
والسواني تنعش السمّار باللحن العليل
والنسيم العاطر المغمور في النور الضئيل
من كوى الغيم تدفق

يترقرق.[٣٥]

كما غنَّى صالح عمر -أحد أندى الأصوات وأميزها وأوعاها بالمقامات وأنواعها ومستوياتها- قصيدة للصيرفي بعنوان: «يا رقيق الطبع»،ومطلعها:

هزّني الشوق إلي ظبي الحرم
فتبلت بدمع منسجم
وقضيت الليل طرفي ساهر
أرقب الليل بعين لم تنم [٣٦]

ولا تعدم المدينة المنورة حالياً، بقية من هؤلاء الفنانين، ممن يعون موروثها الفني والغنائي، ويجيدون أداء أدواره، ويحفظون ويؤدون بإتقان أبرز نماذجه الغنائية من أمثال: صالح عمر، وعبد العزيز عويضه، ومحمد النشار، وعلي الحيدري، وفهد قرطلي، وعبدالكريم مرجان، تعي قيمتهم الفنية وسمات تميزهم قلة كذلك من المهتمين بهذا الشأن والمتابعين له، يواصلون الغناء في المحافل الشعبية المحلية وفاءً لصداقة، أو تعبيراً عن شيم صحبه، كما يمثل بعضهم المنطقة في المهرجانات الرسمية، دافعهم الشعور الحقيقي بجوهر الفن وموقف الفنان.

من فنوننا الشعبية

الخبيتي أو أغاني الخبيت

عبدالرحيم مطلق الأحمدي

يقف الباحث في الفنون الشعبية وبخاصة الغناء محتارا، من أين يبدأ وعلى م يعتمد من مصادر أو مراجع يؤسس بها لدراسته ويثري بها تناوله، ويدلل بها على استنتاجاته وتعليلاته، فهذا الحقل الثقافي الهام لم ينل حظا قليلا أو كثيرا من اهتمام الدارسين وتدويناتهم أو تناولهم، حتى الرحالة الذين عادة ما يدونون أو يتحدثون عن مشاهداتهم لم يتطرقوا للحديث بالتفصيل عن الفنون الغنائية، وإن ذكروا شيئا من ذلك جاء قاصرا عن الوفاء بحاجة الباحث، بل إنهم لا يحسنون كتابة المسميات أو الكلمات المغناة. ولا يجدون من يحسن التعبير أو الإجابة عن تساؤلاتهم، وربما دونوا شيئا خلاف معناه فجاء وصفهم متداخلا أو غير مترابط وغير مفهوم، مثلما ورد في الرحلة الحجازية للبتنوني ومرآة الحرمين لا براهيم رفعت.

ويعود هذا الخلل لنظرة المجتمع للغناء بأنه يصرف الناشئة عن الحياة الجادة والإنتاج، وأنه يوقظ الغرائز ويؤججها، وأنه لا فائدة من هذه الفنون تعزز معاني الرجولة أو تغرس الفضيلة والخلق الكريم الذي ينشدون للنشء والمجتمع، بل إنهم استهجنوا الانسياق وراء ملتقياتها، وأباحوا قليلا منها كالأهازيج والعرضات الحربية وأغاني العمل والحصاد ونحوها مما لا تعزف فيها الأوتار والمزامير فكانت تعويضا عن أنواع الغناء الأخرى.

ومع ذلك لم يغب فن الغناء عن المجتمع القروي، حيث تبنته فئة اجتماعية قدر لها أن تُستثنَى من اللوم إن مارست فن الغناء، حيث عرفت جذورها بميلها إلى هذا الفن

الذي جلبت جذور كثير منه معها.

وأخيراً فإن ظاهرة الاهتمام بالفنون الشعبية لم تظهر إلا متأخراً لما وجد فيها من دلالات على الحياة الاجتماعية من خلال الموروث الشعبي. ولهذا أجد أن تناولي لفن الخبيتي لم يكن مؤسساً على تجربة أو خبرة يعتد بها، فقد كنت في طفولتي من المحاصرين من ارتياد ملتقيات بعض الفنون، وإنما تناولي يعتمد على شيء من الذاكرة وعلى عديد من التسجيلات الغنائية والنقل العشوائي الذي يفتقر - أيضاً - إلى مصادر الخبرة والتجربة.

لذا فهذا جهد مقل، قد يثير ملاحظات، أو يذكر بحقائق، وقد يظهر من يقلل من قيمته ولكنه يظل إضافة لا يستهان بها. والفنون بعامة تتطلب دراستها عملا ميدانيا يتشكل من عديد من المتخصصين وفرق العمل.

على أية حال، الخبيتي لون من ألوان الغناء الشعبي مهده تهامة الحجاز، لا يمكن أن يجمل الحديث عنه في مقال، فهو فن يستطيل تأريخه استطالة تهامة، ويمتد امتداد العمق التأريخي لحضارة الحجاز، ويتسع اتساع الخبت، وتتعدد ألحانه تعدد ما يتردد في آفاقه من أصداء.

والخبت كما ورد في لسان العرب لابن منظور: الخبت ما اتسع من بطون الأرض. وما اطمأن من الأرض واتسع. وما اطمأن من الأرض وغمض، وهو الوادي العميق الوطئ.

وما نعنيه هنا منطقة من تهامة الحجاز تقع بين الحرمين، وتحديداً تمتد ما بين جدة وينبع منطقة سهلية تضطجع على الساحل الشرقي للبحر الأحمر وتتوسد أجزاء من سفوح سلسلة جبال السروات.

يتشكل الخبت من مسطحات رملية وأخرى طينية بفعل ركود السيول، تتحول إلى سباخ كلما اقتربت من البحر، مكتسبة صلابة دفعت الطريق المعبّد إلى جانب البحر بعيدا عن حركة الرعاة والزراع في موسم الربيع، وتفيض في الخبت أودية عميقة تجدد سيولها تربة منخفضاته، لما تحمل من طين يمتزج بالرمال ليكسبها الخصوبة ويبطئ من تسرب المياه الجوفية إلى البحر، بل هي طبيعة أرض الخبت يحار فيها الماء لاستواء معظم سطحها وتأثرها بحركة مياه البحر الجوفية، فتنشط الزراعة البعلية التي تعتمد على المطر، وبخار البحر يلطف الجو، ويرطب التربة بتحوله إلى ندى. ومع مرور الزمن وتعهد الخبت بالزراعة تشكلت حيازات واسعة للزراعة البعلية يتوارثها الأبناء والأحفاد عن الأجداد، ومن أبرز الزراعات البعلية الدخن والذرة من الحبوب:

يا دخن «دوقة» يا مدلي عذوقه
حظ الضعيف والقوي ما يذوقه(١)

و«دوقة» خبت تهامي آخر قريب من الليث والقنفذة.

ومن أبرزها أيضاً البطيخ والقثاء والخربز والخيار والملوخية والبامية من الخضروات والبقول، وجد اليوم غير ذلك.

أما الزراعة بواسطة الري فلم تحقق اتساعاً لتأثير ماء البحر على المياه الجوفية.



وتمثل التلال والروابي في الخبت مظاهر طبيعة جميلة في كل المواسم والفصول. وبخاصة مواسم الربيع حيث تتحول إلى مـروج خضـراء توشيها الـزهـور، وقطعان المواشي من الضأن والماعز التي تبدو عند سرحها وانتشارها ورواحها لوحات فنية على امتداد صفحة الخبت، وجاءت المنخفضات ستراً من الرياح والعواصف.

والأجمل أن رحابة الخبت انعكست على أهله سعة في الصدور، وسماحة في الحياة الاجتماعية. وتفاعلاً في الاحتفاء بالمواسم، يقول شاعرهم ابتهاجا بموسم الربيع:

من حمد ربي ها السنة ربَع الخبت
من حمد ربي من ليالي حبيبي

وبلغ الولع بالخبت أن قالوا:

كل جنونه هـوّ نـت بـه وهانت
وانا جنون الخبت ردَت عليه(٢)

وقـد تكون هـودت وهـادت، وهـي لغة في تحسن الأحوال وهدوء النفس.

ومن ناحية تأريخية فإن الخبت كان معبراً للقوافل التجارية والهجرات بين الشمال والجنوب بل معبراً للحضارات، وهو طريق الحج إلى مكة المكرمة وزيارة بيت المقدس ثم المدينة المنورة بعد الإسلام.

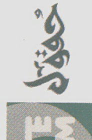
ويكتسب الخبت صفة أمنية من قطاع الطرق الذين لا يجدون فيه مختبأ يكمنون فيه، أو منعطفا ينقضون منه على القوافل، ولا ملاذا قريبا لهروبهم فالانفساح يكشف تجمعاتهم، والصحراء تعيق فرارهم. والخبت آمـن لتوفر المياه والأطعمة والأعـلاف في المحطات المتقاربة في الخبت، والتي كانت ملجأ للفارين من خصومهم في الشاطئ الغربي للبحر أو قلب الجزيرة العربية، أو الذين تغرق مراكبهم فيلجؤون إلى الخبت، أو الذين ينقطع بهم الطريق من القوافل العابرة.

كل هذه العوامل أثـرت في ثقافة الخبت ونشأة مدنه، مثل ثول، ذهبان، رابغ، مستورة، الرايس، التي قامت على أنقاض الجار ميناء المدينة المنورة في عهد الخلافة الراشدة ومن ثم البريكة، بلدات قامت على مقربة من أنقاض بلاد أخرى، فالناس لا يحبون الحياة في الخراب، وقد أحسنوا بذلك لتبقى الآثار شاهدا على حياة سادت ثم بادت.

وبهذا انقسم الخبت إلى شريطين (الأول) بمحاذاة البحر للقوافل والعابرين والمحطات. (الثاني) بين سلسلة الجبال وهـذا الشريط للزراعة والرعي والتجمعات السكانية.

كان الموسميون في الخبت يعسكرون في ربوعه، منهم الزراع والرعاه وجامعوا الأعلاف، يخيم عليهم الليل الطويل فينصرفون عن العمل لتناول العشاء قبل غروب الشمس، ثم يلتقى المتجاورون وأكثرهم تشدهم رابطة القرابة والجوار، يتوافدون إلى مكان السمر حيث أنغام السمسمية، يتوافدون ليغنوا ويرقصوا ثم يعودوا إلى مهاجعهم للراحة وانتظار يوم جديد.

في هذه المنطقة وفي هذا المناخ الثقافي ولد ونشأ فن الخبيتي متشكلا – فيما اعتقد – ومتأثراً بموروث غنائي كان يردده العابرون



حين يريحون وحين يسرحون، واكتسب انتماءه للخبت بعد ما تأصل فيه آخذاً بعداً آخر من الألحان المقلدة والمتولدة، ولم يعد يحمل ملمحاً من ملامح التأثر، كلماته وألحانه ورقصاته، حتى الأدوات المصاحبة لغنائه لا تحمل مؤشراً يؤكد نسبتها إلى مجتمعات أخرى خارجية، غير ما يثار أحيانا من إنكار المحاربين للفن وزعمهم بوفوده تبرءاً منه.

واليوم كل فنون بلادنا انتشرت في أرجائها بفعل المهرجانات الثقافية داخلياً وخارجياً، وظهر الخبيتي من أبرز هذه الفنون لتعدد ألحانه وجمال الكلمات الشاردة التي تغنى فيه، وما يرتدى في رقصاته من الألوان الزاهية والملابس الفضفاضة، وقد شكلت فرق رسمية وأهليه للمشاركة في المناسبات الوطنية والاجتماعية تؤدي كل فنون بلادنا، ومنذ القدم كانت فرق الخبيتي النسائية في الخبت والقرى المجاورة له تدعى للغناء في الأفراح بين النساء، وظلت إلى اليوم تدعى إلى أفراح المدن. وكان النساء في منطقة الخبيتي وما جاورها من قرى عند سفر الرجال إلى الحج وفي الافراح يجتمعن وكان الخبيتي أكثر ما يغنين.

أما كيف تنشأ ألحان الخبيتي، فكما تنشأ أغاني النوته اليوم، إلا أن ألحان الخبيتي تنشأ تلقائياً من لحن مسموع لم يحفظ كاملاً، أو من خلال ترنيمات منفردة تنشأ في المرعى أو العمل أو الملتقى وتحفظ بالترديد أو باختيار لازمة تذكر باللحن، وقد ينشأ اللحن أثناء الأداء الجماعي، وتسمى ألحان الخبيتي أعصانا ويصعب حصرها لكثرتها وتفرعها.

أما اللازمات فهي تصاحب غناء بعض الألحان للتفريق بين الألحان والتنويع في الرتم والايقاع الصوتي، وهي عبارات يختتم بها غناء صدر البيت المغني وعجزه، وقد يخضع اختيارها لطبيعة اللحن مثل: كف البكا يا طرف عيني، ويا فن يا ما يل ويا غصن ريان، أو لحالة تطرأ على المكان كاستقبال قادم أو توديعه أو طلب التسرية عنه ونحو ذلك مثل:

١ - اللي سرى ردوه: وتقال عندما يغادر أحدهم المكان مثل:

يا ناصر اسمع وش يقول المنادي
واللي سرى ردوه
يزهم سمي سيدي وانا منه فزّيت
واللي سرى ردوه(٣)

٢ - سروا غصين البان: وتقال عند رغبة إحداهن المغادرة إلى بيتها فيطلب مصاحبتها مثل:

وأبو زميّم والحلا في جبينه
سرواغصين البان (سرواقضيم الهيل)
الله يهين الوالي اللي يهينه
سرواغصين البان (سرواقضيم الهيل) (٤)

٣ - سلام زي الناس: عند المداعبة أو الاحتجاج.

٤ - وبليت يا قلبي: عند التعبير عن اللوعة.

٥ - بويرق الحيا: عند ما يلوح في المكان وجه بشوش أو محتشم.

٦ - حبيبي الناحي: عن تذكر الغائبين

واشتداد الشوق.

٧ – كف البكا يا طرف عيني: عند التحسر والاشتياق والحزن ولحنها يختلف عن الألحان السابقة حيث تمثل تكملة لبيت الشعر مثل:

منديل في الطاقة
ومنديل في الجيب(٥)
كف البكا يا طرف عيني
ومنديل في يديّه امسَح دموعي
كف البكا يا طرف عيني

٨ – يا فن يا ما يل ويا عود ريان: عند التغزل والوصف مثل:

يا خيَتي يا مزون هفَي عليّه
يا فن يا مايل ويا عود ريان
هفَي عليّه مثل هفك على امك(٦)
يا فن يا ما يل ويا غصن ريان

٩ – لازمات طارئة:

اللازمة في الخبيتي غير ثابتة كما هي الحال في بعض الأغاني، وإنما تخضع لحضور المغني وتناغمه مع ما يحدث في الساحة من تجدد وركود، ومن رغبة في بث الحيوية والنشاط بتبديل بعض العبارات والكلمات كتحويل البيض إلى السمر، وإعادة المنشغلين بالمناجاة إلى المشاركة. وقد تكون اللازمة تكرار صدر بيت أو عجزه مثل:

يابن عرابي لا تزوج حميدة
خلِ حميدة راعية في غنمها(٧)
يا شيخ يسقونه ويا شيخ ظامى(٨)
يا بن عرابي لا تزوج حميدة
يا شيخ يسقونه من ام العظام
يا بن عرابي لا تزوج حميدة

وغير ذلك من اللازمات والتبدلات التي تنعش الساحة وتبث الحيوية في أرجائها، وما يتناغم من اللازمات مع مضمون الكلام.

وعندما لا تدعو الحاجة إلى لازمة معبرة عن معنى يستعاض بالملالاة (لا له) وهي الأصل في غناء الخبيتي وتقبل التجزئة نقصاً أو زيادة في عددها أو سبقها باليا (يا لا له).

وهناك من أمثال اللازمات ما ياتي لتطويع الأبيات الشعرية للألحان وهو لتكملة الوزن ليستقيم للحن مثل:

يا لا له يا ناصر اسمع وسن يقول المنادي
واللي سرى ردوه
يا لا له يزهم سمي سيدي وانا منه فزيت
واللي سرى ردوه

وقد يزداد عدد اللالات وينقص بقدر الحاجه للتطويع. ومثل لاله ياالحيومة وليحى وغيرها.

ومن الأبيات ما لا يحتاج إلى تطويع مثل:

حبيَبي يا محبَي ابن لنا في الخلا بيت
وان كان خايف من اهلك أنا من اهلي تخلَيت(٩)

أما الكلمات التي تغنى في الخبيتي فإنها إما أن تكون أبياتا شاردة من قصائد مجهولة، أو من كلمات تبدع أثناء الغناء استجابة لحدث طارئ كقولهم:

بارق برق قبلة وبارق برق شام
والبارق القبلي رجع في الشمالي

وذلك عند تحرك شخص مهم متنقلا بين صفوف المشاهدين.

وقد كان الغناء ترويحا عن النفس وتفريغاً لشحنات وانفعالات لا إبداعاً فحسب أو

تطريباً:

لا تحسب انّي يوم غنيت طربان

مير اتسلّى واطرد الهم عنى

وأبيات الخبيتي من بيئته وكذلك ألحانه المتجددة والتي لا حدود لها، وما زالت الإضافات تتوالى وتتنوع وإن أخذ بعضها منحى آخر، كما يردد بعض مغني دول الخليج. وقد كان الناس في ديارهم يترقبون عودة المسافرين إلى الخبت للاستماع إلى جديد الخبيتي.

بعد أن تشكل هذا الفن واستعذبه الناس وعرفوا مصدره أطلق عليه «الخبيتي» مصغراً للاستلطاف، وأهل الحجاز فيما بين الحرين يصغرون ما يستحسنون أو يخشون عليه التعرض للأذى. وبعد أن كانت السمسمية والبوص المفرغ من القصب مفرداً أو مقرونا مع آلات الإيقاع هو ما كان يصاحب غناء الخبيتي أصبح العود والقانون ونحوهما من أدوات غناء الخبيتي، وبعد ان كان الغناء يتناعم مع نسمات الخبت لعبت الموسيقى الحديثة دورا في حركة الغناء وفق السرعات المناسبة للغناء.

كيف يؤدى الخبيتي:

يؤدى الخبيتي فرادى وجماعات تعتمد على عدد الحضور وتوفر الآلات المصاحبة للغناء، وعندها يتصدر العازفون والايقاعيون والمغني وحفاظ الكلمات - وهم جلوس - صف الغناء والرقص الذين يرددون الغناء من بعد المغني، وقوفاً وقد يتقدم راقصون من الجمهور المشاهد أو من صفوف الغناء. وأدوات الايقاع أكثر ما تكون من الدفوف ونحوها والعزف على السمسمية، ويبدأ الغناء بالموال الذي أكثر ما يكون من الكسرات.

وقد يكون هناك مقدمات استهلالية استعواذية وترحيبية فالموال، مثلا:

ليته هجرني ثمان سنين

ولا تجنابته عنى

أستاهل الذبح بالسكين

إن كان صار الخطا مني

ثم يبدأ الغناء بالألحان القديمة، ويؤخر منها إلى آخر السهرة ما يجلب التأثر من الألحان، وبخاصة إذا ما عرف من يتأثر لذلك اللحن ممن هم بين الحضور، فينتظر حتى انصرافه فيغنى اللحن.

وأكثر ما يبدأ غناء الخبيتي بلحن الخيزرانة:

لاله، يا الخيزرانة في الهوا ميلوها

لاله، وان ميلوها مالت الروح معها(١٠)

ثم تتوالى الألحان بالأبيات التي سنذكرها فيما بعد.

الخبيتي والزار:

الزار في الخبيتي حالة أو درجة من التأثر البالغ بالألحان، تفقد بعضهم توازنه فيضطرب وقد يتداعى لذلك آخرون، فيتفاعل معهم المتماسكون، ويعيشون معهم الاضطراب والانفعال دفعا للاحراج عنهم، وتخفيفاً من حدة تأثرهم، فيستمر غناء اللحن الذي أثار كوامن نفوسهم، مضاعفين من ضرب الطبول والدفوف والبوص المفرد

أو المقرون (المزدوج) لزيادة سرعة الايقاع حتى إذا ما نال منهم الارهاق سقطوا في الساحة واستمر المغنون إلى أن يبدو الهدوء على الصرعى فينصرفون إلى منازلهم وبذلك تنتهى السهرة. وأذكر أن جارة لنا تتأثر من لحن وبليت يا قلبي، وكانت تعلم أن الأخريات ينتظرنه لجماله فتنصرف إلى بيتها تقديرا لهن، وما أن يغنينه حتى تعود في حالة من التأثر والاضطراب يرثي لها، فما يستمتعن باللحن إلا بمقدار المسافة التي بين المكان وبيتها وبين سقوطها فيرددن عند راسها ومن معها من الصرعى:

لا الـــــه الا الله

يـــا حـــي يـــا معـبود

حـــنـــا بـــنـــي مـسـعـود

ومن اليمن جينا

الله يحيينا

سـيـد احـمـد الـبـدري

يـسـتـاهـل الـتـرحـيـب

والـــرايـــة الـخـضـراء

تـسـتـاهـل الـتـرحـيـب

شي لله شي لله

يـا مـرحـبـا بـالـصـالـحـيـن

عـلـى الـكـراسـي قـاعـديـن

وغير ذلك من الأبيات التي تخصب خيال (المزار) أو (المزيور) كما يسمونه فيعود إلى المزار هدووه شيئاً فشيئاً حتى يفيق. والزار نسبة إلى الزور وهو الصدر الذي إذا ضاق لشحنات التأثر ظهر انفعال المزار وتداعى له سائر الجسد.

أما ما يشاع عن علاقة الخبيتي بالزار وما يصاحبه من أعمال الشعوذة فإني لم أشهد حالة من هذا، وليس لدى ما أقوله عنها.

أغاني الخبيتي:

الكلمات التي تغنى في الخبيتي ترتبط بالمكان وبحياة السكان، منها ما يجئ على شكل أبيات ذات صدر وعجز مثل:

يا جاد لا مر باك خشم الكنيتيل

والـيـا تـشـامـل مـا تـعـدّى كليّه

عنيتني يا ابو زميّم مفيّتيل

وانـا دخـيـلـك رد قـلـبـي عليّه

هذه ديار المعشوقة بين الكنيتيل وكلية، بين جدة ورابغ، ويلاحظ الترقيق في الكلام بتصغير المكان والحلي ونوعه، والتعبير عن اللوعة، وقولهم:

يا ابو صديريّة على الصدر شبْكي

واقوم واقف وانثنى واقعد ابكي(١١)

وقولهم:

جرّه حبيبي في الخلا سكّنتنى

عساك يا جرّة حبيبى تدومين(١٢)

وقولهم:

ضوّى القمر وانا احسبه ضو خلّي

وضو خلى نوّر الخبت كله(١٣)

وقولهم:

واقلبي اللى في مكاني نسيته

عند الغدير ومن ورا الضلع ابو في

عـوّدت لـه مـن حـزّتـى مـا لقيته

واقلبي اللي راح منى وانا حي(١٤)

وقولهم:

يا سيد خل الود بيني وبينك
واهلي واهيلك لا عن الود يدرون
عند العرب لا تنتظرني بعينك
ما كنّا من حيك اللي يعرفون(١٥)

وقولهم:

نسيت محبالي ومحبال خيّي
في راس جزمة يا محابيلنا العام(١٦)

وقولهم:

يا بنت يا اللي واقفة ما تحطبين
مدّي حبيلك وانا أخوك احطب لك(١٧)

وقولهم:

يا ليتنا عذقين في راس دخنة
حتى الهبيّب تطرقنا على الريق(١٨)

وقولهم:

يا ظبي يا شرقي سقى الله مرابيك
ما احلى هريجاتك ليا غاب واليك(١٩)

وقولهم:

هب الهبيّب وانقشع منقب الزين
الله يردك يا الهبيّب علينا(٢٠)

وقولهم:

سلام يا قمرية في بلدنا
انتم شديد اليوم والاّ مقيمين؟
ان كان اقمتم عندنا يا سعدنا
وان كان شديتم ترانا شديدين(٢١)

وهكذا نرى في هذه الأبيات عذوبة في الكلمات، ورقة في العبارات، ونقلا لتقاليد الحياة الاجتماعية بما لا يخفى على القارئ. ومن هذه الأبيات الشاردة ما له رديف فأكثر، ومنها ما جاء منفرداً قد يكون شارداً من قصيدة، وقد يكون ولد يتيما.

أما ما جاء ثلاثي الأجزاء (صدر وعجز وقفلة) فأكثر ما يغنى في لحظات الانفعال ومنه ما يمثل حالة عاطفية خاصة مثل:

يا ابو سليمان العسير
خليت رجلي ما تسير
وتسير وتعوّد عليّه(٢٢)

ومثل:

والله لو تعلم وتدري
ما كان جاك النوم بدري
ولا تهنّت به عيونك

ومثل:

والبيرقي حرّق عليّه
واخذ فلوسي من يديّه(٢٣)
واعطى بها سوق اللحيّة

ومثل:

يا اللي تنادى يا دويدة
اسمي زهر ما اسمى دويدة(٢٤)
اسمى زهر في الفن الاعلى

ومن الثلاثي أيضاً ما يختلف لحنه ومن ذلك قولهم:

خضرا خضيرا يا سقى الله بلدها
وتحطنى في الحضن كنّى ولدها
وانا وليّد الناس ماني ولدها

وقولهم:

في مفرق الرايس لقينا قميري
لو شفتها يا عيد تذهب غنمنا
وتضيّع المشلح وتمشى مسيكين(٢٥)

وختاماً:

ألحان الخبيتي أكثر من أن تحصر، وما أتينا عليه هو الأقدم والأشهر. وهناك من الغناء التهامي أو الخبتي ما يعد من أنواع الخبيتي اليوم، وما يعرف قديما باليماني أو المجرور ومنه ما هو غير ذلك مثل:

سليَم سليَم ويش اسوي بمحبوبي.
ليه يا سلمى والسحابة تعدت.
يا نجوم السما يا سارية خبريني.
يا ظبيات خمس وست واربع ولا يف.
يا حمام احدر الوادي.
وانا احمد الله شيخنا بن عيد.

وغير ذلك من الألحان التي منها البدواني والحرابي وغير ذلك من الألحان.

هذه مقدمة عن الخبيتي لعلها أن تقدم شيئاً للمتخصصين في الفنون يؤخذ منها ما راق، ويضاف إليها ما يقوم النقص فيها.

الهوامش

(١) والدخن من أنواع الحبوب ترتفع سوقه أكثر من المتر، تشبه سوق الذرة، كان طعام الفقراء، عندما كان القمح طعام الأغنياء. وأصبح اليوم مما يدخل في صناعة الحلوي، وما زال خبزاً مختاراً لدى الذين يعرفون فوائد لدخن، كما أنه ما زال سويقاً كما كان في الماضي، يخلط دقيقه بالسكر ويمزج أحيانا بالسمن البري وبالعسل، ويتناول سفًا ان كان سويقاً، وكالحنيني والمعجمية إن كان مبسوساً، وكالقاتوه والكيك إن عمل كذلك.
والشاعر هنا يمتدح هذا النوع من الدخن، وينعى غفلة الأغنياء.

(٢) حب التمتع بمواسم الربيع في الخبت مثلت – عند الشاعر – نوعاً من التعلق الذي يصل إلى درجة الجنون. فكل من ظن أنه سلا عن الخبت عاد إليه جنونه وتعلقه بالخبت.

(٣) السمي هو الشريك في الاسم. وهذا الشاعر سمع أحدهم ينادي شخصاً يشترك في الاسم مع من يحب. مما جعله ينهض لسماع اسم من يحب.

(٤) الوالي هو ولي الأمر، وهم لا يظهرون الشفقه بمن هو في كنفهم من بناتهم وغيرهن، مما يكنه لهن من يودهن وغصين البان صفات شكلية للقوام والقد. وقضيم الهيل تصغير لحفنة الهيل طيب الرائحة. وسروه أو صلوه مأمنه (ليلاً).

(٥) لبالغ التأثر بالفراق تصحب المناديل المودع أينما كان.

(٦) كانت المراوح المصنوعة من سعف النخيل من الوسائل المستخدمة لتجفيف العرق، ومن البر بالوالدين كان الأبناء والبنات يقومون بذلك لتجفيف عرق والديهم.

(٧) ابن عرابي ربما كان له ابنة جميلة أراد تزويجها فلا تظهر بعد ذلك في المرعى أو الموارد.

(٨) الشيح نبت بين العشب والشجيرات، وهو هنا رمز وربما كانت أم العظام قلتة جبلية يتميز ماؤها بعذوبته، لا يصل إليه إلا من كان لديه سقاة من الخدم، ويشرب غيره من ماء العيون الذي تغلب عليه الملوحة. وربما كان غير ذلك من المعاني، ومن يخدم يعيش منعما بخلاف من يشقى في مناحي الحياة.

(٩) كانت وما زالت مطالب المحبين الخلوص إلى من يحبون، والا نعزال معهم، والتمرد على ما سوى ذلك، والخلا يمثل العزلة.

(١٠) تشبيه بالخيزرانة في تعطفها ومرونتها وجمال قد الموصوف.

(١١) هذه إشارة إلى الرفاهية والتحضر، والمهارة في تجميل الملابس بالنقوش والتطريز ونحوه، وإشارة إلى قلق المحب وأشواقه.

(١٢) الجرة: هي أثر الأقدام في الأرض، والخلاء: الأماكن الخالية من النزل كالمراعي ونحوها. سكنتني: أذهبت عني الوحشة. إنه يأنس لرؤية أثر من يحب في الأماكن الموحشة التي يتجول فيها، فيدعو أن يدوم مرور من



يحب بهذه الأماكن.. راعية أو محتطبة أو واردة الماء ونحو ذلك.
(١٣) أضاء القمر الخبت ذلك المتسع من الأرض الرحبة فظن أنه اطلالة من يحب، ثم استدرك بأن ضوء واشراقة خله تضئ كل الخبت، بما فيه الصدور والحياة، ضوء خله يختلج كل الأماكن والأحاسيس. أما ضوء قمر السماء فهو لا يضئ غير ظاهر الأماكن.
(١٤) صورة للأماكن التي رأى فيها من يحب، وعند ما أبعد عنها شدة الحنين إليها فعاد إليها سريعاً ورغم سرعة عودته فإنهم غادروا المكان.
وحزتي تعني في الوقت نفسه دون تأخير. والقلب هو من يحب الذي استولى على قلبه.
(١٥) إنه يتحدث عن أهله دون تمليح أو اشفاق ولكنه يتحدث عن أهل من يحب بكل رهافة تعبير وتعطف، أما العرب فهو الآخرون، إنه يحرص على خلوص العلاقة وخصوصيتها، فليس لما شاع طعم الخصوصية التي بين المحبين.
(١٦) المحبال عود لا يزيد عن الأربعين سنتمتراً يستخدم في تجيل الحشائش أي تجديلها بعد جمعها ليسهل تخزينها عند ما تتحول إلى ضفائر مجدولة (صليبة). وجرمة مكان جبلي بعيد عن الرعي يجمعون أعشابه ويعدونها للتخزين لبيعها في الأسواق. وهذا البيت يذكر بتقليد يتجمع فيه الناس في أماكن معينه لجمع الأعشاب ولذلك ذكرياته.
(١٧) الاحتطاب قبل أن يكون مهنة كان لسد الحاجة عندما كان الحطب الأداة الوحيدة لإعداد الطعام والقهوة والتدفئة. وهذه الفتاة مرفهة تخشى خشونة الحطب وأشواكه ولا تقوى على حمل كثير منه والدلالة على ذلك تمييز أداة ربط الحطب (الحبيل) بالتصغير فهو حبيل لا حبل، وهي واقفة مترددة لا تقوى على جمع الحطب لرقتها ولعدم تعودها على ذلك كغيرها من بنات الحي فأشفق عليها الشاعر المحب. وقد يكون المعنى في العلاقة.
(١٨) الدخن من الحبوب كالذرة كان طعام الفقراء خبزاً، وحلوى الأغنياء سويقاً وكعكاً ونحو ذلك وغرسة الدخن ترتفع سوقها إلى ما يجاوز المتر فإذا هب النسيم تعانقت السوق من أعلاها حيث تثقل نهايتها بأكواز الحبوب التي تشبه إلى حدما أكواز الذرة.
(١٩) الشرقي ما عاش شرق السروات، والتنقل وراء الكلأ يقرب الناس بعضهم إلى بعض، ويستعذب حديث كل من لم يكن من البيئة، وحديث النساء في حضرة أوليائهن محفوف بالحذر مهما كان بريئاً، وفي غيبتهم يتحررن من الرقابة، ويفضن بما يتسع له المجال ويقبله الإباء.
(٢٠) الهبيب هو النسيم، والمنقب هو النقاب.
(٢١) القمرية طائر جميل الشكل والهديل وهو يشبه به من يحب. ولما كان التنقل من سمات سكان الجزيرة العربية فإن ذلك يؤثر في شعرهم ومشاعرهم، والشاعر هنا يتساءل ويبرر.
(٢٢) أبو سليمان رمز لمن يصعب الوصول إليه، ومع ذلك لا يملك من أسر إلا التجول والتردد حول حمى من يحب.
(٢٣) البيرقي: يبدو أنه رجل متسلط لم يمكن من أحب بمن يحب، فاستغل حصوله على المال مهراً أو سعياً، ومضى به إلى سوق اللحية وهي سوق مشهورة في جنوب الجزيرة العربية رائجة التجارة ومهوى المتكسبين.
(٢٤) كثير من يطلق على أبنائه أسماء يعتقد أنها تبعد عنهم الإصابة بالعين، ولكن الأبناء عندما يكبرون ينفرون من هذه الأسماء ويطلقون على أنفسهم أسماء مقبولة، وهذه «دويدة» تستنكر من يناديها بهذا الاسم وتؤكد أن اسمها «زهر» وليس أي زهر بل الزهر الذي يكون في أعلى الأفنان.
(٢٥) مفرق الرايس: مفترق الطرق بين جدة وينبع والمدينة المنورة. لم تكن المعالم حينها واضحة لغير أهل المنطقة. وهناك التقى الشاعر فتاة جميلة شبهها بالقمري الطائر الجميل وزاد من تدليلها بالتصغير للتمليح قميري، وبالغ في جمالها بأن أخاه الشيخ ذا المشلح دلالة على الورع والتقى لو شاهدها لا ضاع أغنامهم وهي رأسمالهم، ولأضاع عباءته رمز المكانة والورع، ولتحول إلى درويش تائه.



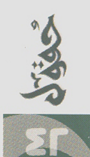
بلاغة التزوير

دراسة في أخبار التزوير كما وردت في كتاب «نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة» للقاضي التنوخي (ت ٣٨٤هـ)

د. لؤي حمزة عباس
أستاذ مادة النقد الأدبي المساعد/ كلية الآداب/ جامعة البصرة

يقدم القاضي أبو علي المحسن بن علي التَنوخيَ (ت ٣٨٤هـ) في كتابه «نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة» صورة للقرن الرابع الهجري وما سبقه، يمكن من خلالها الوقوف على مشهد واسع من مشاهد الحياة العربية الإسلامية بتعدد وجوهها واختلاف طبقاتها وانفتاح آفاقها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، الرسمية منها والشعبية، فضلاً عن مقومات العصر وخصائصه المعرفية و الاعتقادية بما يوفر مادة موسوعية قوامها ما تواتر من أخبار الناس والدول وما دار على الألسن حتى خشي أن يضيع، لتكون الخشية سببا في انقطاع المؤلف مدة عشرين عاما لتأليف كتابه الذي يذكر في مقدمته «إنَه اجتمع قديماً مع مشايخ، قد عرفوا أخبار الدول، وشاهدوا كل غريب عجيب، وكانوا يوردون كل فنَ من تلك الفنون، فيُحفظ ذلك ويُتمثل به. فلما تطاولت السنون، ومات أكثرهم، خشي أن يضيع هذا الجنس، فأثبته في هذا الكتاب»[1].

إن من أول أسباب تأليف «نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة» وأهمها هو الانتقال بمادة هذا الفن من صدور الرجال إلى صدور الكتب مخافة أن تموت بموت حفظتها وتندثر باندثار رواتها، الأمر الذي انتبه المؤلف معه لتعارض بين صورتين : ماضية قوامها الازدهار والترقي، وراهنة قوامها القصور والنقصان، مثلما عاين الراهن وتأمل خصائصه وهو يرى «أخلاق ملوكنا ورؤسائنا لا تأتي من الفضل، بمثل ما تحتوي عليه تلك الأخبار من النّبل، فيُستغنى بما يُشاهد من نظيره، عن حفظ



ما سلف وتحبيره»[٢]، لتبدو موضوعة تبدّل الأحوال وتغيّرها بتبدّل القيم واختلافها دافعاً أساسياً من دوافع التأليف ورغبة من المؤلف في تجديد صورة الماضي خاصة ما كان دالاً منها على «حسن الشيم، ومتضمناً ذكر وفور النعم، وكبر الهمم، وسعة الأنفس، وغضارة الزمان، ومكارم الأخلاق»، ما لو ذُكر بحضرة أرباب الدولة ورؤساء الوقت لـ «كذبوا به ودفعوه، وحصلوه في أقسام الباطل واستبعدوه، ضعفاً عن إتيان مثله، واستعظاماً منهم لصغير ما وصلوا إليه».

إن مواجهة الراهن والاعتراض عليه هو جوهر تأليف الكتاب وعلّته، لتحفّز صورة الماضي بما تملكه من جدارة وعمق صورة الحاضر بضعفها واختلال قيمها وتحضّها على مجاراتها والتمثّل بها، فقد سعى أبو علي التنوخي إلى إعادة بناء الذاكرة وتحفيزها على معاينة الراهن والإستبصار بحوادثه ومادته في ذلك ما روي من «كلام حسن» هو معنى النشوار ودلالته وقد اتخذ مسماه مفتاحاً للكتاب وموجهاً لقراءته وهو يرتفع عنواناً مركباً ينقسم قسمين يوحّد حرف العطف اقترانهما بالكتاب وحكمهما عليه، فكما تضيء (المذاكرة) حضورها في العنوان تقارن بـ (المحاضرة) وتقترن بها لتعادل كل منهما الأخرى ساحبة الماضي بمرويات أخباره لمواجهة الحاضر، في سبيل تحفيزه والارتقاء به، معتمداً في ذلك ما تقدّمه الرواية التاريخية من معرفة تستند إلى التجربة الشخصية لرواتها، فكل خبر في الكتاب هو تجربة شخصية مروية مباشرة من قبل صاحبها أو عبر وسيط يوطدها في الحالتين السند ويحدد زمنيتها وصولاً لتحقيق صورة للتأريخ بالرواية الشفوية، حيث يشكّل الخبر مادة التاريخ وأداة بنائه التي تلعب الذاكرة دوراً مهماً في إنتاجها والتصريح داخلها بما سقط عنها وغاب، إن جملاً مثل «فذكر أميراً جليلاً قد أنسيت اسمه على الحقيقة، وأظنه قال: يأنس الموفقي» و«حدّثني أبي، رضي الله عنه، إن بعض المعمرين من الشهود بالأهواز، حدّثه، وذكر هو الشاهد وأنسيته أنا، عن أبيه أو عن بعض أهله ..»[٣] وسواها كثير لا تشير إلى طبيعة عمل الذاكرة في تقديم أخبار الكتاب فحسب، بل تعمل على بلورة وظيفة جماعية للأخبار وهي تنتظم في عقد الكتاب عبر إنجاز نصّيتها حيث لا تكون الذاكرة « مجرد احتفاظ أو بعث للماضي، وإنما تقتضي الذاكرة تجديداً خلاقاً، وتحويلاً مبدعاً للماضي»[٤] يبدأ هذا التجديد والتحويل من لحظة مهمة يؤثر الرواة فيها التصريح بفجوات أخبارهم والمجاهرة بما سقط عنها فيقيمون (الظن) وجهاً من وجوه الاحتمال يقابل (اليقين) ويكمله في عمل الذاكرة التي لا تحتفظ بكل شئ ولا تغادر كل شئ.

كما يُعلن المؤلف غايته من تأليف كتابه التي تتوزع على غايات وأهداف تتوجه في مجملها لإفادة العاقل اللبيب والفطن الأريب، واضعاً في حسبانه اختلاف قرّائه وتباين معارفهم، وهو يستقي أخباره من مصادر متعددة موثقاً من خلالها وقائع تتطلّع إلى الرفيع الشريف كما تنظر إلى الدنئ الوضيع في نوع من الجدل الذي تتواصل بتواصله الحياة، مؤكداً مجرى القيم وفاعليتها في بناء الأخبار وتنضيدها ضمن مجرى الكتاب وتراتب وقائعه، إذ ينطوي كل خبر من أخباره على قيمة وينطق عنها، والأخبار جميعها تنطق عن وعي مؤلفها وتعبّر عن رؤيته لعصره وثقافته وهي تعيد إنتاج الحياة في منظومات خبرية متضادة مرة متفقة أخرى، لتعدّ أخبار الكتاب في أحد وجوهها تأريخاً شخصياً لصاحبها وراويها تستعيد بعضاً من وقائعه ابتداء من استحصاله العلم مرورا

بتقلده المناصب والتحاقه بأولي الأمر، مثلما تعدّ سجلاً لنسبه وهو يدوّن أخبار أبيه ووقائعه منذ صباه حتى شبابه وشيبته، والكتاب إلى جانب ذلك يعدّ تدويناً واسعاً لحركة العصر واستشرافاً لخصائصه وسماته المادية منها والمعنوية، وقد اشتملت الكثير من أخباره على تواريخ معلومة تموضع وقائعها ضمن الأفق التاريخي لعصرها بما يمنح أبعادها الثقافية قيمة مضاعفة، فضلاً عن تجارب المؤلف نفسه ومشاهداته التي تعدّ تأريخاً مركباً ذاتياً موضوعياً، وهي اللحظة التي يتحقق فيها لأبي علي التنوخي حضور مضاعف يكون فيه داخل الخبر وخارجه في آن، شاهداً على وقائعه، موجهاً وحداته وعناصره ومواجَهاً بها، ليُعبّر من خلال محمولات الأخبار كما يُعبَر من خلال أبنيتها عن موجهات ثقافته وخصوصية رؤيته، مثلما تعبّر الأخبار عن قدرة أنساقها وخصوصية أبنيتها التي تقدم تجسيدات قادرة على إضاءة طبيعة عصرها الثقافية، فلا تتجرد الأخبار في انتظامها ضمن الكتاب عن خصوصية موجهاتها ولا تنغلق على محمولاتها، فهي في الوقت الذي تحكي فيه حكاياتها تحكي حكاية عصرها، تكشفه وتدل عليه لتواجه إرادة الخبر، بذلك، إرادة المؤلف وهما يتوازيان مرّة ويتقاطعان أخرى، فلا تخفى هيمنة قناعات المؤلف واعتقاداته، ولا تغيب موجهاته الثقافية وهي تلقي بظلالها على الأخبار وتُفضي بأحكامها على محمولاتها بأسلوب مباشر مرّة وغير مباشر مرّة أخرى، كما في موقفه من أخبار الحلاج[٥] التي تروى بطريقة أقل ما يقال في وصفها طريقة متحيزة تعوزها حيادية المؤرخ ونفاذ نظرة الأديب، وهي تكشف إلى جانب أخبار أخرى عن غايات المؤلف وأهوائه وقناعاته كما في تعرّضه للتصوف والمتصوفة، وضيقه بالحنبلية والحنابلة، وتعصبه للمعتزلة والاعتزال.

المنظومة الخبرية

إن واحدة من الخصائص المنهجية للكتاب تتمثل في اعتماد مؤلفه إيراد الأخبار على نحو متتابع، متجاوزاً تنضيدها بحسب موضوعاتها أو تصنيفها بحسب أنواعها أو تواريخها والسبب في ذلك كما يرى المؤلف احتواء الكتاب «أخباراً تصلح أن يذاكر بكلّ واحد منها في عدّة معاني»[٦]، بما يشير إلى معرفة أبي علي التنوخي للأبعاد الموضوعية والدلالية لأخبار كتابه، ووعيه لإمكانيات القراءة في توجيه الأخبار وجهات متعددة، كما يكشف عن إدراكه لما يمكن أن يؤديه التبويب والتصنيف من تحديد دلالاتها وقسرها على الدخول في سجن المعنى الواحد بما يتضمنه الباب والفصل من اقتراح قراءة وتوجيه دلالة يوحّد بين الأخبار ويقرّب معانيها.

إن الوعي المنهجي للمؤلف يدعونا لمعاينة دوافعه التي تتساوى فيها عنايته بالقارئ وآلية تلقيه الأخبار مع أهمية الأخبار نفسها وجِدّة انتقالها من المشافهة إلى التدوين و«لعل كثيراً مما فيها لا نظير له ولا شكل، وهو وحده جنس وأصل، واختلاطها أطيب في الآذان وأدخل، وأخفّ على القلوب والأذهان وأوصل»[٧]. إن المؤلف ينظر إلى فرادة أخبار كتابه التي تُبنى على عدم تدوينها في كتاب سابق وفي اللحظة نفسها يتأمل طبيعة العلاقة بين القارئ والكتاب تلقياً وتأويلاً، بما بلوره الجاحظ من قبل في النظر إلى ما يحتاجه البيان من «سياسة» تُستمال بها القلوب وتُثنى الأعناق[٨]، وهو ما يشير إلى حضور القارئ في بناء نظام الكتاب وإنتاج منهجيته، فإذا كانت العلاقة بين القارئ والكتاب «هي في الوجه العميق منها تعاقد بين الأطراف المضطلعة بوظيفة التخاطب الأدبي»[٩]

فإن هذا التخاطب لا يخلو من «نوايا مبيتة» يمكن رصدها من جهة القارئ والوقوف على دورها في بناء الكتاب، وهي مهمة تُبنى على نمطي القرّاء بما يؤديه كل منهما من وظائف تعود بالأساس إلى موقعيهما داخل النص وخارجه، ففي الوقت الذي يراقب القارئ الداخلي المؤلف ويتابع حيله في الكتابة ويحرص على تذكيره بالمواضعات، يعمل الآخر على تدبّر القول ومدى إيفائه بعهوده[10]. الأمر الذي يدعونا للنظر إلى ما يقترحه الكتاب من بدائل منهجية يمكن أن تسدّ غياب الباب والفصل، كما يمكن أن تقارب بين الأخبار المتشابهة وتوحّد، على نحو متفاوت، بين دلالاتها، ليمكننا الوقوف على واحدة من حيل المؤلف وتأمل جانب من سياسته في توجيه الأخبار وبناء الكتاب.

إن خشية المؤلف من ضياع الأخبار التي تنهض سبباً رئيساً في تأليف الكتاب تدعمها خشيتان أخريان هي خشية عزوف القارئ عن الكتاب إذا ما استشعر فيه البرودة والثقل جراء المبالغة في النظم والتأليف، والتصنيف والترتيب، وخشية تجاوز الباب إذا دلّ الجزء منه على الكل وكشف الخبر الأول فيه سر ما يشابهه من الأخبار اللاحقة، لكن ذلك يوجهنا للنظر إلى المنظومة الخبرية بوصفها مقترحاً منهجياً بديلاً عن الأبواب والفصول، فلم يتنازل المؤلف عن التحكّم بمجرى الأخبار وتوجيه دلالاتها، ولم يتجرّد تدوين الأخبار لديه عن موجهات أيديولوجية تبدو ظاهرة مرّة وخفيّة مرّة أخرى، فمثلما يشكّل التدوين نوعاً من قراءة منتجة تستجيب لمؤثرات نسقية فإن دخول الأخبار ضمن منظومات محددة تختلف أعداد أخبارها وتتباين نسجها النصيّة سيمثل توجيهاً لمحمولات الأخبار وهي تتحرّك (تُحرّك) على مساحة معرفية قوامها وعي المؤلف وقناعته، فإن تنازل المؤلف عن الأبواب والفصول لن يعني تنازله عن إنتاج رؤية تتنضد بموجبها الأخبار، ولن يمثل الخبر المفرد على الرغم من أهميته مركز هذه الرؤية، بل ستُعدّ المنظومة مركزها ووحدتها الدالة ففي داخل المنظومة يمكن للخبر أن يقول ما لا يستطيع قوله منفرداً ومن خلال هذا القول يمكن للكتاب أن يحقق حضوره الأمثل عبر إنتاج تصوّر صاحبه للعصر وما شهده من تبدّل الأحوال وتحوّل القيم.

الخبر وصورة الماضي

ينهض «نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة» على واحدة من مؤسسات التاريخ الإسلامي بوصفه «تاريخ خبر»، يبني صورته لذاته وللعالم عبر ما تواتر من أخبار نظّمت وعي الأمة وبلورت تصوراتها، كما حددت فهمها للزمان التاريخي «من ثنايا النصوص ومن عملية السرد نفسها»[11]، فضلاً عما شهدته هذه النصوص من توجيهات أصبح معها تدوين الخبر مشكلاً حقيقياً، فإذا كانت مدوّنات أنماط التاريخ العربية من أيام ومغاز وسير، وتاريخ حولي وخلفاء ودول قد اختطت لها نظم كتابة وسياقات حافظت معها على الأبنية التقليدية للخبر بما يعزز الاعتقاد «بأن الخبر ليس شكلاً أو منهجاً فقط، بل هو بنية معرفية قائمة بذاتها، متميزة عن غيرها من البنى المعرفية بكونها لا زمنية»[12]، فإن انشغال كتاب النشوار بالأخبار يُبنى على موجهات خاصة قوامها جدة الأخبار وعدم روايتها في مدونات سابقة، وتعدد منظوراتها بين طبقات سياسية واجتماعية مختلفة بهدف إقامة مواجهة بين صورتي الماضي والحاضر، فالماضي لا يحضر إلا باستدعاء الحاضر له، هذا الاستدعاء الذي يشكّل إطاراً فكرياً تتواجه داخله القيم وتتنازع



الدلالات، من هنا لم يتطلع الكتاب لقراءة (التاريخ) متأملاً سيرورته ونظام تحولاته بقدر تطلعه إلى قراءة (الماضي) بمحمولات أخباره وقد شكل صورة هدفها مواجهة صورة مضادة للحاضر ونفيها في آن، إذ إن صورة الماضي تُستحضر لإثبات ما تنطوي عليه من قيم وأخلاقيات، على العكس من صورة الحاضر التي تستحضر ظلاً لصورة الماضي بغية مساءلتها والتفكير بما تحتويه من قيم، لكن رواية الماضي لا تعتمد في مجملها أخباراً إيجابية أو وقائع تحضّ على التمثل والإقتداء، وتلك واحدة من مؤسسات البعد الموسوعي في الكتاب الذي لم يكتف بأخبار الخلفاء والأمراء والوزراء والقضاة وأصحاب الشأن والرأي، إنما دوّن إلى جانبها العديد من أخبار المغنين واللصوص والسقاط والمحتالين، مثلما عمل على استعادة أخبار البطولة والعفة والمروءة والإباء، إلى جانب أخبار في الجبن والبخل والدناءة، لتكتمل عندئذ صورة الماضي بقضّها وقضيضها، وتتحرّك أخباره في فضاء موضوعي يؤكد واقعيتها ويوطد صدقيتها على الرغم من صعوبة تحقق الإيجابي منها واستحالته أحياناً بالقياس إلى أخلاقيات الراهن، لكن الأخبار السلبية منها تخضع في مجملها لموجّهات منهجية تُقرأ من خلالها قراءة إيجابية، وتوجّه توجيهاً أخلاقياً يُفيد من دلالات الخبر وأطياف معانيه. إن السلب، بجملة أخرى، يكمّل صورة الماضي ويمنحها بعداً واقعياً يخلصها من مأزق اليوتوبيا وصنميتها، وهو ما يمكن ملاحظته في أخبار التزوير التي تكشف إلى جانب أخبار أخرى عن وجه سلبي من وجوه الماضي، هذا الوجه الذي يخضع بدوره لموجِّهات التأليف ويستجيب لغاياته التي تعمل على وعي أوجه الخبر ورصد طبقاته، ليضم التزوير نفسه، في منتج القراءة، وجهاً إيجابياً من وجوه الماضي.

التزوير وصورة الماضي

تختص أخبار التزوير بتزوير الرقاع، وهو تزوير يفيد من المعنى المعجمي للفظ ويطابق دلالته في الخروج إلى الشئ وخلافه فيدلّ على الكذب، وفعل الكذب والباطل ، كما يدلّ على التشبيه والتزويق والتحسين[١٣]، وهو يطابق المعنى في دلالاته على التقليد «زوّر إمضاءه أو توقيعه: قلّده»[١٤]، وتتنضد أخباره في منظومة خبرية واحدة تتجاور الأخبار فيها تجاوراً موضوعياً يشغل مساحة نصيّة في الكتاب تهئ للقارئ فرصة التحوّل في أوجه التزوير وتعدّد صوره وأساليب التعامل معه، وهي تنضّد أخبارها على النحو الآتي[١٥]:

شخص متعطل زوّر كتاباً عن لسان الوزير ابن الفرات، إلى عامل مصر.
أبو عمر القاضي يعامل بالجميل رجلاً زوّر عنه رقعة بطلب التصرّف.
أراد أن يزوّر على رجل مرتعش اليد.
الوزير ابن مقلة يزوّر عليه أخوه.

تذهب أخبار المنظومة، ابتداءً من العناوين، إلى (التزوير) مباشرة ويُعدّ الفعل في صورتيه الماضية والمضارعة مركز بناء العناوين ونواة الإخبار فيها التي يُبنى عليها كل فعل لاحق، إن (منظومة التزوير) تُبنى على الفعل نفسه وتتعدد الأخبار داخلها بما ينتج من أحداث ووقائع، وهي تصرّح بأركان العملية من مزوِّر ومزوَّر عليه كما تميّز بين صور التزوير وأدواته، مستوفية بذلك أركان الإرسال الثلاثة من مرسل ورسالة ومرسل إليه، لتوجّه الأخبار عنايتها للرسالة التي ستشهد بدورها واقعة التزوير وتختص بها، مثلما سيجد السند في الأخبار جميعها طريقه للارتباط بالقضاة ودور القضاء وهي تروى بالتوالي عن عبد

الله بن أحمد بن عيّاش القاضي، وأبي أحمد بن أبي الورد، شيخ من أبناء القضاة، وأبي الحسين بن عيّاش القاضي في الخبرين الأخيرين، بما يقارب بين محمول الخبر ووظيفة المُخبر، فمن ينقل واقعة التزوير قريب منها حتى وإن كان مفارقاً لمرويه كما في الخبر الأول الذي تكشف جملة مثل "وكانت هذه كلمته"(١٦) في السياق الذي وردت فيه عن معرفة الراوي بأخلاق الوزير المزوَّر عليه، علي بن محمد بن الفرات، وإحاطة بلازمته الكلامية، والراوي في الثلاثة الأخبار الأخيرة راوٍ مشارك يكشف عن موقعه فيما يروي ويعبّر عن مشاعره إزاء ما يرى ويسمع، كما يسمح له موقعه في الخبر بتقديم صور مقرّبة لشخصيات تزيد معرفته الشخصية بها من وضوح سماتها النفسية والجسدية، فلا تُنقل واقعة التزوير بوصفها خبراً مسموعاً من قبل راويها الأول، بل يؤثرها الراوي بالحفظ والرواية لكونها بعضاً من تجاربه الخاصة ورصيد معارفه في الوظيفة والحياة، الأمر الذي يحرص الراوي معه على أن يكون له موقع مؤثر في الخبر يسمح بمراقبة العناصر وتأمل أفعال الناس، وهو موقع مصرّح به يمنح الخبر فرصة لإنتاج مشهد مركّب يُضاء فيه جانبا الشخصية الإنسانية الظاهر والمضمر، ويعزز من دور الراوي الذي تزيد خبرته - المصرّح بها هي الأخرى - من قدرته على الالتقاط والتأويل، فالدربة، كما يعلن الخبر الثاني، طريق الفطنة ومادتها:

" فاتّفق أن جاء القاضي أبو عمر وأنا معه ليسلّم على ابن الحواريّ، ودخلنا، فوجد القاضي الرقعة بحضرته مشبهة بخطه، فوجم لذلك، وتشوّف، لمعرفة الخبر، وكان فيه من الوقار والرصانة والفضل المشهور الذي ضُربَ به المثل، [ما لم يتبين لابن الحواريّ معه ذلك عليه، وفطنت أنا لدربتي بأخلاقه] ... فشكره أبو عمر، وخاطبه بما أوهمه أنّها رقعته، من غير أن يطلق ذلك، وكان أفعل الناس لهذا، وأقدرهم على أن يتكلّم دائماً في الأمور بما يحتمل معنيين، ويحتاج إلى تفسير المقصد توقّياً منه، ودهاء."(١٧). الأمر الذي سيشهد مع تواصل الخبر تقارباً بين موقعي الراوي والقاضي المزوَّر عليه إلى الدرجة التي يندغم فيها ضميرا الراوي والمروي عنه بضمير واحد يُشير إلى فاعلية الموقع في الخبر ويكشف عن درجة المعرفة التي ستميّز الراوي لا عن الشخصيات الثانوية فحسب بل عن القاضي المزوَّر عليه نفسه: "فلما كان بعد شهور جاءنا مسلّماً على أبي عمر بمركوب حسن وثياب فاخرة، فأخذ يشكر أبا عمر ويدعو له، وهو لا يعرفه، وقد ذكرته أنا."(١٨). كما سيؤثر الخبران الأخيران، على الرغم من اختزالهما، بيان موقع الراوي وكشف طبيعة علاقته بالمزوِّر والمزوَّر عليه، ففي الخبر الثالث يكون الراوي(صديقاً) للمزوِّر الذي يُرى على بعض زواريق الجسر ببغداد، جالساً في يوم ريح، وهو يكتب، لنتبين بعد سؤال الراوي له بأنه يريد " أن يزوِّر على رجلٍ مرتعش، ويدي لاتساعدني، فتعمدت الجلوس هاهنا لتحرُّك الزورق بالموج في هذه الريح، فيجئ خطّي مرتعشاً، فيشبه خطّه."(١٩) وهو يقدم خبراً موجزاً تتحدد عناصره داخل المشهد وتنتهي حال انتهائه بما يمكن عدّه تنويعاً على أخبار التزوير، الهدف منه تطوير عمل المنظومة على الرغم من تميّزه عنها بإغفال اسمي المزوِّر والمزوَّر عليه اللذين يُكتفى بتعريف الأول منهما بناء على علاقته بالراوي "رأيت صديقاً لي"، وتعريف الثاني بصفته على لسان المزوِّر "أريد أن أزوِّر على رجل مرتعش"، مثلما يكشف الخبر الرابع الصلة بين الراوي، القاضي أبي الحسين بن عيّاش، والوزير أبي علي بن مقلة، وهي

صلة تمكّنه من حضور مجلس الوزير والاطلاع على ما يُعرض عليه من تسبيبات وتوقيعات زوّرها عليه أخوه عبد الله، وأرتفق عليها، لتكون المعرفة قرينة الخبرة، وتكون الخبرة مادة الخبر ومسوّغ روايته مع ما يشابهه من أخبار، فكلما زادت الأخبار واتسعت في موضوع واحد زادت مساحة الكشف عن خبرة الراوي وتعددت سبل الإبلاغ عن معارفه.

طبقات المنظومة الخبرية

تسهم منظومة أخبار التزوير بتوجيه عمل أخبارها وتنظيم دلالاتها بما يستجيب لأهداف الكتاب ويطابق غاياته، ويصعب وعي الاستجابة وتأمل المطابقة من دون إدراك موقع الخبر المفرد داخل المنظومة وفحص طبيعة علاقته مع باقي الأخبار بما يمنح القراءة فرصة لتوسعة حقل المعاينة والنظر بالانتقال من حدود المنظومة إلى مجمل الأخبار على افتراض أن أخبار الكتاب جميعها تتأسس على أرض مشتركة قوامها إنتاج صورة الماضي، وهو ما تعيننا فكرة الطبقات على رصده وإضاءة خصائصه، فالمنظومة الخبرية تتأسس على طبقات ثلاث يمكن ترتيبها على النحو الآتي:

- الطبقة الأولى: التزوير.
- الطبقة الثانية: تأويل التزوير.
- الطبقة الثالثة: أدب معاشرة الملوك.

الطبقة الأولى: التزوير

تختص الطبقة الأولى بسطح واقعة التزوير وهي تُعنى بتفصيل عناصرها متحولة من (الإخبار) الذي اعتُمد في عناوين أخبار المنظومة إلى (التمثيل) حيث كُسيت العناصر بالمادة الحكائية وأُضيئت التفاصيل، فحُددت أزمنة الأخبار وأُثثت أمكنتها ومُنحت شخصياتها السلبية منها والإيجابية سمات وملامح أسهمت إلى حد بعيد بتشخيص واقعة التزوير وموقعتها ضمن تأريخ معلوم هو في الغالب تأريخ القضاة والوزراء، ومن الملاحظ أن الأخبار في الطبقة الأولى تنتظم ضمن بنية مورفولوجية مشتركة تتوزع الواقعة فيها إلى أربع مراحل ترتبط ارتباطاً سببياً وهي تترتب على النحو الآتي:

- المرحلة الأولى: التزوير
- المرحلة الثانية: كشف التزوير
- المرحلة الثالثة: المزوَّر عليه يثيب المزوِّر
- المرحلة الرابعة: التزوير باب للسراء

تفصل بين كل مرحلة مسافة زمنية تحددها طبيعة العلاقة بين العناصر كما في الخبرين الأول والثاني وهما يشهدان تقارباً بنيوياً يمكن من خلاله تحديد المراحل بمسافاتها الزمنية في كل منهما على النحو الآتي:

ـ المرحلة الأولى: التزوير

ـ الخبر الأول:

«إن رجلا دامت عطلته، فزوّر كتباً عن علي بن محمد بن الفرات، وهو وزير، إلى أبي زنبور عامل مصر..»

ـ الخبر الثاني:

«إن رجلا زوّر عنه رقعة إلى أبي القاسم ابن الحواريّ، يسأله تصريفه، وكانت بينهما مودّة»

ـ المرحلة الثانية: كشف التزوير

ـ الخبر الأول:

«وخرج إليه، ولقيه بها، فأنكرها أبو زنبور، لإفراط التأكيد فيها، وكثرة الدعاء للرجل»

ـ الخبر الثاني:

«وصار الرجل بالرقعة إلى أبي القاسم»

فأخذت منه وحُجب، فجلس يتوقع الجواب. فاتفق أن جاء القاضي أبو عمر وأنا معه ليسلّم على ابن الحواريّ، ودخلنا، فوجد القاضي الرقعة بحضرته مشبهة بخطه».

ـ المرحلة الثالثة:
المزوَّر عليه يثيب المزوِّر

ـ الخبر الأول:

«ثم ضرب بيده على الدواة، وقلب الكتاب المزوَر، ووقّع عليه بخطه: هذا كتابي، ولا أعلم لأي سبب أنكرته. ولا كيف استربت به، كأنك عارف بجميع من خدمنا في النكبة، وأوقات الاستتار، وقديم الأيام، وقد أحطت علماً بجميعهم، فأنكرت أبا فلان هذا ـ أعزه الله ـ من بينهم، وحرمته بي أوكد مما في هذا الكتاب، وسببه عندي أقوى مما تظن، فأجزل عطيته، وتابع برّه ووفر حظه من التصرف فيما يصلح له، وافعل به واصنع...

ـ الخبر الثاني:

«فقال له أبو عمر: الله إنّ الفقر حملك على هذا؟

فقال: إي والله، فبكى أبو عمر، وسارّ خادماً له، فغاب الخادم قليلاً، ثم جاء بصرّة فيها مائة دينار، ومنديل فيه دست ثياب، فسلمه إلى الرجل.

فقال أبو عمر: اتّسع بهذا، والبس هذا، والزم أبا القاسم فإني أؤكد عليه أمرك...

ـ المرحلة الرابعة: التزوير باب للسراء

ـ الخبر الأول:

«فقال له: أنا صاحب الكتاب المزوَر إلى أبي زنبور، الذي حقّقه تفضل الوزير، فعل الله به وصنع.

قال: فضحك ابن الفرات، وقال: فبكم وصلك؟

قال: وصل إليّ من ماله، وبتقسيط قسّطه لي، وبتصرّف صرّفني فيه، عشرون ألف دينار.

قال ابن الفرات: الحمد لله، الزمنا، فإننا ننفعك بأضعافها.

قال: فلزمه وفاتشه، فوجده كاتباً، فاستخدمه، وأكسبه مالاً عظيماً، وصار ذلك سبباً لحرمة الرجل به».

ـ الخبر الثاني:

«فلما كان بعد شهور جاءنا مسلّماً على أبي عمر بمركوب حسن وثياب فاخرة فأخذ يشكر أبا عمر ويدعو له، وهو لا يعرفه، وقد ذكرته أنا.

فقال له أبو عمر: يا هذا على أي شئ تشكرني؟

فقال: أنا صاحب الرقعة إلى أبي القاسم ابن الحواريّ، الذي وصلني القاضي بماله، وأحياني بجاهه، وقد صرّفني أبو القاسم طول هذه المدة، فبلغتُ حالي إلى هذا، وأنا أدعو الله للقاضي أبداً.

قال أبو عمر: الحمد لله على حسن التوفيق».

كما يتفق الخبران في بناء الواقعة على فعل رجل نكرة، يظل في الثلاثة الأخبار الأُول خارج التسمية والتعيين، إنه (رجل) تقوية الصفة وتمنحه مسوغ التزوير، حيث يصرّح الراوي في الخبر الأول بدافع المزوِّر وقد (دامت عطلته) وهو يسكت بالمقابل، كما يسكت الخبر الثاني، عن كيفية التزوير والوسيلة التي وقعت بها كتب الوزير المزوَّر عليه بيد المزوِّر فأحسن تزويرها، بينما يعمل الخبر الثاني على إنطاق المزوِّر بسبب التزوير ودافعه،

وهو إنطاق تتكشف فيه معرفة الرجل وهو ينتقل في بيان اعتذاره من سبب التزوير إلى تفسيره مستنداً في ذلك إلى احتجاج القاضي أبي عمر في نفاذ خطه « في الأموال والفروج والدماء»: « فبكى الرجل وقال: ولله، أيها القاضي، ما حملني على ذلك إلا عدم القوت، وشدة الفقر، وأنّي وثقت بكرمك ففعلت ذلك، إذ كان غير متصل بحكم ولا شهادة، وقدّرت أيضاً أن ذلك ينستر عنك، وأنتفع أنا من حيث لا يضرّك»[٢٠]. عدم القوت وشدة الفقر يقفان على رأس الأسباب، وهما يوطدان دافعاً ذاتياً يخص المزوِّر وحده ـ إذا ما أغفلنا شبكة العوامل المنتجة للفقر والمؤدية إليه ـ على العكس من الأسباب اللاحقة التي يحضر فيها المزوَّر عليه في ذهن المزوِّر لحظة التزوير: ثقة بكرمه، وتأويلاً لفعل التزوير الذي لا يتصل بأفعال القاضي الأساسية من أحكام وشهادة. ولا يكون كشف التزوير، إذا ما انتقلنا للمرحلة الثانية، لضعف إتقان الكتاب المزوَّر وقلة شبه بينه وبين المزوَّر عليه، بل «لإفراط التأكيد فيها، وكثرة الدعاء للرجل، وأنَّ محله عنده لم يكن يقتضي ذلك الترتيب»، ليأتي فيما بعد ما يريب أبا زنبور، متلقي التزوير، بالخطاب في الخبر الأول: التوكيد والمبالغة وهما يُربكان تلقي الخطاب ويضعفان صدقيته فيكونان دافعاً للاسترابة وتقليل الصلة في الوقت الذي أُريد منهما إسناد التلقي وتقوية عوامله ودفع الشبهة عن الخطاب وصاحبه طمعاً في زيادة الصلة. أما الخبر الثاني فيختار لكشف التزوير طريقاً أكثر اختصاراً يتوجّب معه مجئ القاضي المزوَّر عليه ليسلّم على ابن الحواريَ فيجد الرقعة عنده مشبهة بخطه، هذه الرقعة التي ستنتج مناسبتها لكشف شخصيات عدة في وقت واحد: شخصية القاضي، وشخصية الراوي أبي أحمد بن أبي الورد، و شخصية المزوِّر، أما الخبر الرابع فيختصر المساحتين الزمنية والسردية عبر حضور الراوي أبي الحسين بن عيّاش القاضي مجلس أبي علي ابن مقلة « وقد عُرضت عليه، وهو وزير، عدّة تسبيبات، وتوقيعات، قد زوّرها عليه أخوه أبوعبد الله». قصر المساحة السردية للخبر يستوجب اختصاراً في الوسائل والأساليب، وتقليلاً من حيل السرد واستغناءً عن ألعابه بغية الوصول في أسرع وقت ممكن إلى لبّ الخبر وغايته وهو يستعين بالبلاغة على وعي العالم والتعبير عنه تعبيراً أخلاقياً راقياً هو بعض من سلوك أولي الأمر وأدبهم في سياسة الناس وتوجيه الأمور.

الطبقة الثانية: تأويل التزوير

تنفتح الأخبار في تأويلها التزوير ونظر المزوَّر عليهم إلى أحوال المزوِّرين على سلوك أولي الأمر وهي تعرّض كلاً منهم إلى اختبار أخلاقي بالدرجة الأولى تتفحص من خلاله أساليب استجاباتهم وسبل ردودهم على فعل التزوير الذي يتضمن اعتداءً مركَباً مادياً معنوياً في آن يستهدف المزوَّر عليهم على نحو شخصي في تعامله مع كتبهم وتوقيعاتهم مقلّداً حضورهم المدوَن وعلاماتهم على الورق مستهدفاً حضورهم المعنوي، العام والرسمي، بما يمثله كل منهم من أوجه السلطة التي يعبّر أبو عمر القاضي عنها تعبيراً مباشراً في حواره مع منْ زوّر عليه: «ويلك، أتزوّر عليّ خطّي، وأنا حاكم، وخطّي ينفذ في الأموال والفروج والدماء؟». لتقدم المنظومة الخبرية رداً مركباً هو الآخر عاماً وخاصاً، يذهب الأول إلى ضرورة معاقبة المزوّر مفصلاً في عقابه، وهو ردّ أصحاب الوزير أبي الحسن بن الفرات وقد وصلته الكتب المزوّرة «وأصحابه بين يديه فعرّفهم الصورة، وعجّبهم منها، وقال: ما الرأي في أمر الرجل؟ فقال بعضهم: تُقطع يده لتزويره

على الوزير. وقال بعضهم: يُقطع إبهامه. وقال بعضهم: يُضرب ويُحبس. وقال بعضهم: يُكشف لأبي زنبور أمره، ويتقدم إليه بطرده، ويقتصر به على الحرمان مع بُعد الشقة.»[21]، لتكثّف صور العقاب المقترحة الذنب وهي تنظر إليه مجرداً عن دوافعه مقطوع الصلة بأسبابه، وتفتح أمام الوزير أفق العقوبة في اللحظة التي يبلغ فيها الاختبار - اختبار الوزير - ذروته، كما يبلغ السرد نقطته الفاصلة وهو يضع أمام الوزير اختيارات تصبُّ جميعها في عنف العقوبة كشفاً وطرداً وحرماناً، وضرباً وتحبيساً، وتقطيعاً على طبقات، وهو على العموم رأي أصحاب الوزير وجلسائه الذي سيواجه برأي الوزير وهو يقترح مجرى مغايراً للسرد يتفحص من خلاله موقف أصحابه، ويلتمس العذر للمزوِّر محققاً له أكثر مما أمل وأراد، «فقال ابن الفرات: ما أبعد طباعكم عن الجميل، وأنفرها من الحريّة، رجل توسّل بنا، وتحمّل المشّقة إلى مصر، وأمّل بجاهنا الغنى، ولعلّه كان لا يصل إلينا، ولا حرمة له بنا فيأخذ كتبنا، فخفّف عنّا بأن كتب لنفسه ما قدّر أنّ به صلاحه، ورحل ملتمساً للرزق، وجعلنا سببه، يكون أحسن أحواله عند أجملكم محضراً الخيبة؟»[22]، يقدم الوزير قراءته للواقعة ويقترح تأويله للفعل مسقطاً فكرة التزوير من ذهنه مورياً عنها في خطابه لتقابل بكل ما من شأنه أن يردّ على رأي أصحابه، يغيب التزوير ويحل بدلاً عنه التوسل، والأمل، والتخفيف، والتماس الرزق، وتحضر التورية كذلك في الخبر الثاني وهو يضئ شخصية أبي عمر القاضي ويكشف سماته الأخلاقية على لسان الراوي، فتكون التورية رديف الحكمة وعنوان التأني وبعد النظر وقد «حانت لابن الحواري التفاتة، فرأى الرقعة في يده فقال: أيّها القاضي الساعة وَصَلَتْ، وأنا أفعل ما التمسته في معنى الرجل.

فشكره أبو عمر، وخاطبه بما أوهمه فيه إنّها رقعته، من غير أن يُطلق ذلك، وكان أفعل الناس لهذا، وأقدرهم على أن يتكلّم دائماً في الأمور بما يحتمل معنيين، ويحتاج إلى تفسير للمقصد، توقياً منه، ودهاء.»[23].

الأمر الذي يجد مطابقه في الخبر الرابع على لسان الوزير ابن مقلة وهو يخاطب أخاه أبا عبد الله بعد أن زوّر عليه، « يا أبا عبد الله، قد خفّفت عنّا، حتى ثقلت، وخشينا أن نثقّل عليك، فأحبّ أن تخفّف عن نفسك هذا التعب.»، بين التخفيف والتثقيل يقيم ابن مقلة قراءته للواقعة وينتج توريته لها، كما ينتج توريته للعقاب ملوحاً به عن بعد، وهو السلوك الذي ينتصر لصورة الماضي وإن اعتمدت التزوير مركزاً في بناء عناوين أخبارها، ونواة لانتظامها في الكتاب.

- الطبقة الثالثة: أدب معاشرة الملوك

تؤمّن الطبقة الثالثة شبكة من العلاقات بين منظومة أخبار التزوير وأخبار الكتاب على اختلاف موضوعاتها و تباين أزمنتها، لتحقق المنظومة حضوراً موضوعياً يغذي أخبار الكتاب و يمنحها تفصيلات مضافة تتعدى التزوير، موضوع المنظومة الرئيس، إلى موضوعات أسهمت بتوسعة مساحة أخبار المنظومة ومنحتها انفتاحاً دلالياً، فعلى الرغم من وقوع أدب معاشرة الملوك في خلفية المشهد الذي تقدمته واقعة التزوير بظلالها المعتمة إلا أن تفصيلاً سردياً من تفصيلاتها يُضئ كاشفاً جانباً مهماً من جوانب صورة الماضي، فكما قدّم الوزير ابن الفرات قراءته لواقعة التزوير وموقفه من رأي أصحابه الذي توخّى منه القرب

من الجميل والاستجابة لحرية النفس، وكما قبل القاضي أبو عمر حجة المزوِّر وتعاطف معه، وأرتضى ابن مقلة أن يوري عن سلوك أخيه، تقيم المنظومة صلة مع الخبرين المعنونين بـ «الأمير معز الدولة وحدّة طبعه» و «من مكارم أخلاق سيف الدولة»(٢٤)، وهما يكرران بنية موضوعية قوامها أمر كل من الأميرين بقتل رجلين الأول يكشف الخبر سببه وهو ضرب دنانير رديئة، وكان الرجل ضرّاباً يُعرف بابن كردم، والثاني يغيّب الخبر سببه كما يغيّب اسمه، مكتفياً بمخاطبة الأمير سيف الدولة له، ثم يأمر بقتله، فيُقتل الرجلان، الأول يُخرج من بين يدي الأمير ليُخنق على قنطرة الهندوان بالأهواز، والثاني يُقتل في الحال. يعود المأمور بقتل الأول فيقف بحضرة معز الدولة مبلغاً بإنجاز الأمر فيكاد الأمير أن يطير غضباً، ويشتمه، ويشتم الحاضرين ثم يقول « ما كان فيكم من يسألني أن لا أقتله؟ وأخذ يبكي، وكان فيه تحرّج من القتل»، مثلما يلتفت سيف الدولة لجلسائه بعد قتل الرجل وهو يقول « ما هذا الأدب السئ، وما هذه المعاشرة القبيحة التي نُعاشر ونُجالس بها؟ كأنكم ما رأيتم الناس، ولا سمعتم أخبار الملوك، ولا عشتم في الدنيا، ولا تأدبتم بأدب دين ولا مروءة... أما رأيتموني، وقد أمرت بقتل رجل مسلم لا يجب عليه القتل، وإنما حملتني السطوة والسياسة لهذه الدنيا النكدة، على الأمر به، طمعاً في أن يكون فيكم [رجل] رشيد فيسألني العفو عنه، فأعفو، وتقوم الهيبة عنده وعند غيره، فأمسكتم حتى أريق دم الرجل، وذهب هدراً».

يوجّه الوزير ابن الفرات خطابه لجلسائه طالباً مشورتهم فيدعونه إلى تشديد عقوبة مَنْ زوّر عليه، ويسكت جلساء الأميرين معز الدولة وسيف الدولة حين يتوجّب الكلام فلا يعني سكوتهم غير صواب رأي الأميرين، ويخالف الوزير ابن الفرات رأي جلسائه مستمعاً لصوت التسامح مقيماً الحجة للمزوِّر لا عليه، ويستمع الأميران معز الدولة وسيف الدولة لصمت جلسائهما فتمضي العقوبة على الرجلين فيتأخر بذلك كلامهما حيث سبق السيف العذل، لكنه كلام الدرس الذي تؤخره التجارب وتنطقه الحسرات، ليعيش الكلام، داخل منظومة التزوير وخارجها، لحظة نزاعية مع الفعل: مَنْ الذي يسبق الآخر في حضرة الملوك حيث السلطة تقطع بخيلائها الأعمار.

توجّه الأخبار رسالتها إلى أولي الأمر مثلما توجّهها إلى جلسائهم، هذه الرسالة التي يكون بمستطاعها قراءة راهن التأليف وهو يزداد شدة وصعوبة، الراهن الذي اختار المؤلف أن يعبّر عنه في مقدمة كتابه تعبيراً مباشراً «فنحن حاصلون فيما روي من الخبر إنَ الزمان لا يزداد إلا صعوبة، ولا الناس إلا شدّة»(٢٥)، حيث توري المنظومة هاجساً تعليمياً يوجهه المؤلف لحكام عصره فيُستدعى الخبر شاهداً قصصياً يغتني بمحمولاته الأخلاقية، ويُفيد من سلطة الماضي في توجيه السلطة الراهنة، فلا يعني الذهاب إلى الماضي واستحضار أخباره في كتاب «نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة» حنيناً أعمى إلى زمن مرَّ وانقضى، وهجرةً لا التفات معها إلى الزمن الراهن، بل سيكشف عن قدرة المؤلف على الحركة الواعية بين زمنين، والتوجيه الموحي بين صورتين.

الملحق
(أخبار التزوير)

شخص متعطل زوّر كتاباً عن لسان الوزير ابن الفرات، إلى عامل مصر

حدّثني أبو الحسين، عبد الله بن أحمد بن عيّاش القاضي:

إن رجلاً دامت عطلته، فزوّر كتباً عن عليّ بن محمد بن الفرات، وهو وزير، إلى أبي زنبور عامل مصر، وخرج إليه، ولقيه بها.

فأنكرها أبو زنبور، لإفراط التأكيد فيها، وكثرة الدعاء للرجل، وأن محلّه عنده لم يكن يقتضي ذلك الترتيب، واستراب بالخطاب أيضاً. فوصل الرجل بصلة يسيرة، وأمر له بجراية، وقال: تأخذها إلى أن أنظر في أمرك.

وأنفذ الكتب في خاصّ كتبه إلى ابن الفرات، وشرح له الصورة، وكان فيها: إن للرجل حرمة وكيدة بالوزير، وخدمة قديمة.

قال: فوصلت الكتب إلى أبي الحسن بن الفرات، وأصحابه بين يديه فعرّفهم الصورة، وعجّبهم منها، وقال: ما الرأي في أمر الرجل؟

فقال بعضهم: تُقطع يده لتزويره على الوزير.

وقال بعضهم: يُقطع إبهامه.

وقال بعضهم: يُضرب ويُحبس.

وقال بعضهم: يكشف لأبي زنبور أمره، ويتقدم إليه بطرده، ويقتصر به على الحرمان مع بُعد الشقّة.

فقال ابن الفرات: ما أبعَدَ طباعكم عن الجميل، وأنفرها من الحريّة، رجل توسّل بنا، وتحمّل المشقة إلى مصر، وأمّل بجاهنا الغنى، ولعلّه كان لا يصل إلينا، ولا حرمة له بنا فيأخذ كتبنا، فخفّف عنّا بأن كتب لنفسه ما قدّر أنّ به صلاحه، ورحل ملتمساً للرزق، وجعلنا سببه، يكون أحسن أحواله عند أجملكم محضراً الخيبة؟

ثم ضرب بيده إلى الدواة، وقلب الكتاب المزوّر، ووقّع عليه بخطه: هذا كتابي، ولا أعلم لأي سبب أنكرته. ولا كيف استربت به، كأنك عارف بجميع من خدمنا في النكبة، وأوقات الاستتار، وقديم الأيّام، وقد أحطت علماً بجميعهم، فأنكرت أبا فلان هذا ـ أعزّه الله ـ من بينهم، وحرمته بي أوكد ممّا في هذا الكتاب، وسببه عندي أقوى ممّا تظنّ، فأجزلْ عطيّته، وتابعْ برّه، ووفّرْ حظّه من التصرّف فيما يصلح له، وافعل به واصنع، وأصدَرَ الكتاب في الحال.

فلما كان بعد مدّة طويلة، دخل عليه رجل جميل الهيئة، حسن الزيّ والغلمان، فأقبل يدعو له، ويبكي، ويقبّل الأرض بين يديه، وابن الفرات لا يعرفه، ويقول: يا بارك الله عليك ـ وكانت هذه كلمته ـ ما لك؟

فقال له: أنا صاحب الكتاب المزوّر إلى أبي زنبور، الذي حقّقه تفضّل الوزير، فعل الله به وصنع.

قال: فضحك ابن الفرات، وقال: فبكم وصلك؟

قال: وصل إليّ من ماله، وبتقسيط قسّطه لي، وبتصرّف صرّفني فيه، عشرون ألف دينار.

قال ابن الفرات: الحمد لله، الزَمْنا، فإنّنا ننفعك بأضعافها.

قال: فلزمه وفاتشه، فوجده كاتباً، فاستخدمه، وأكسبه مالاً عظيماً، وصار ذلك سبباً لحرمة الرجل به.

أبو عمر القاضي يعامل بالجميل رجلاً زوّر عنه رقعة بطلب التصرّف

حدّثني أبو أحمد بن أبي الورد [شيخ من

أبناء القضاة لقيته سنة تسع وأربعين وثلثمائة ببغداد]، قال حدثني أبي وكان خصيصا بأبي عمر القاضي.

إن رجلاً زوّر عنه رقعة إلى أبي القاسم ابن الحواريَ، يسأله تصريفه، وكانت بينهما مودّة.

وصار الرجل بالرقعة إلى أبي القاسم، فأخذت منه وحُجب، فجلس يتوقّع الجواب.

فاتّفق أن جاء القاضي أبو عمر وأنا معه ليسلّم على ابن الحواريَ، ودخلنا، فوجد القاضي الرقعة بحضرته مشبهة بخطه، فوجم لذلك، وتشوّف، لمعرفة الخبر، وكان فيه من الوقار والرصانة والفضل المشهور الذي ضُربَ به المثل، [ما لم يتبين لابن الحواريَ معه ذلك عليه، وفطنت أنا لدربتي بأخلاقه].

وحانت لابن الحواري التفاتة، فرأى الرقعة في يده فقال: أيها القاضي الساعة وَصَلَتْ، وأنا أفعل ما التمسته في معنى الرجل.

فشكره أبو عمر، وخاطبه بما أوهمه فيه انها رقعته، من غيرأن يطلق ذلك، وكان أفعل الناس لهذا، وأقدرهم على أن يتكلّم دائماً في الأمور بما يحتمل معنيين، ويحتاج إلى تفسير للمقصد، توقياً منه، ودهاء.

وقال أبو عمر: فليطلب الرجل، إن كان حاضراً ويدخل، فطلبوه وأدخلوه، وقد امتقع لونه.

فقال له ابن الحواريَ: أنت الرجل الموصل لرقعة القاضي أعزّه الله؟

فقال: نعم.

فقال له أبو عمر: إنه أعزّه الله قد وعد بتصريفك والإحسان إليك، فالزمه.

قال: وتحدثنا ساعة، ونهض أبو عمر، وقال لي سرّاً: جئني به. فتأخرت ونَسته، وحملته إليه، فدخلت عليه به وهو خالٍ ينتظرنا وحده.

فقال له: ويلك، أتزوّر عليَ خطّي، وأنا حاكم، وخطّي ينفذ في الأموال والفروج والدماء؟ ما كان يؤمنك أن أعرّف أبا القاسم أمرك فتصير نكالاً.

فبكى الرجل وقال: والله، أيها القاضي، ما حملني على ذلك إلاّ عدم القوت، وشدة الفقر، وأنّي وثقت بكرمك ففعلت ذلك، إذ كان غير متّصل بحكم ولا شهادة، وقدّرت أيضاً أنّ ذلك ينستر عنك، وأنتفع أنا من حيث لا يضرّك.

فقال له أبو عمر: اللهَ إنَ الفقر حملك على هذا؟

فقال: إي والله، فبكى أبو عمر، وسارَ خادماً له، فغاب الخادم قليلاً، ثم جاء بصرّةٍ فيها مائة دينار، ومنديل فيه دستُ ثيابٍ، فسلّمه إلى الرجل.

فقال له أبو عمر: اتّسع بهذا، والبس هذا، والزم أبا القاسم فإنّي أؤكد عليه أمرك، واحلِفْ لي أن لا تزوّر على خطّي أبداً.

فحلف له الرجل على ذلك وانصرف.

فلما كان بعد شهور جاءنا مسلّماً على أبي عمر بمركوب حسن وثياب فاخرةٍ، فأخذ يشكر أبا عمر ويدعو له، وهو لا يعرفه وقد ذكرته أنا.

فقال له أبو عمر: يا هذا على أيّ شئ تشكرني؟

فقال: أنا صاحب الرقعة إلى أبي القاسم الحواريَ، الذي وصلني بماله، وأحياني بجاهه، وقد صرّفني أبو القاسم طول هذه

المدة، فبَلَغَتْ حالي إلى هذا، وأنا أدعو الله للقاضي أبداً.

فقال أبو عمر: الحمد لله على حسن التوفيق.

أراد أن يزوّر على رجل مرتعش اليد

حدّثني أبو الحسين بن عيّاش القاضي، قال:

رأيت صديقاً لي على بعض زواريق الجسر ببغداد، جالساً في يوم ريح شديد، وهو يكتب.

فقلت ويحك في مثل هذا الموضع، ومثل هذا الوقت؟

فقال: أريد أن أزوّر على رجل مرتعش، ويدي لا تساعدني، فتعمدت الجلوس هاهنا لتحرُك الزورق بالموج في هذه الريح، فيجئ خطّي مرتعشاً، فيشبه خطه.

الوزير ابن مقلة يزوّر عليه أخوه

حدّثني أبو الحسين، قال:

حضرت أبا عليَ بن مقلة، وقد عُرضَتْ عليه، وهو وزير، عدّة تسبيبات، وتوقيعات، قد زوّرها عليه أخوه أبو عبد الله، وارتفق عليها، وكان أبو عبد الله حاضراً، فاستقبح أن يفضحه فيها.

فلمّا كثرت عليه، التفت إليه، فقال: يا أبا عبد الله، قد خفّفت عنّا، حتى ثقّلت، وخشينا أن نثقّل عليك، فأحب أن تخفّف عن نفسك هذا التعب.

قال: فضحك أبو عبد الله، وقال السمع والطاعة للوزير.

الهوامش والاحالات:

(١) أبو علي المحسن بن علي التنوخي، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تحقيق عبود الشالجي، دار صادر، بيروت ط٢/ ١٩٩٥ : ٦

(٢) م.ن : ٨

(٣) م.ن، ينظر الخبران: ١/١٢، ٢/٢

(٤) نيقولاي برديائيف، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة علي أدهم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط١٩٨٦/٢ : ١٢٤

(٥)) أبو علي المحسن بن علي التنوخي، م.س : ينظر الأخبار: ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ١/٨٥

(٦) م.ن : ١٢

(٧) م.ن : ١٣

(٨) ينظر : أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة ط٥/ ١٩٨٥ : ١٤

(٩) شكري المبخوت، جمالية الألفة، بيت الحكمة، تونس ١٩٩٣ : ١٣

(١٠) م.ن

(١١) د. رضوان سليم، نظام الزمان العربي، دراسة في التاريخيات العربية الإسلامية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ٢٠٠٦: ١١

(١٢) م.ن : ٣١

(١٣) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار الفكر للطباعة، بيروت ط٦/١٩٩٧ : ج٤ ص٣٣٧

(١٤) إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط، دار الدعوة، استانبول تركيا ١٩٨٩ : ٤٠٦

(١٥) أبوعلي المحسن بن علي التنوخي، م.س : الأخبار: ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤ /١

(١٦) م.ن: ٥٩

(١٧) م.ن: ٦٠ ـ ٦٢

(١٨) م.ن: ٦٢

(١٩) م.ن: ٦٣

(٢٠) م.ن: ٦١

(٢١) م.ن: ٥٨

(٢٢) م.ن، ص.ن

(٢٣) م.ن: ٦١

(٢٤)م.ن: ١٤٢ و ١٤٣

(٢٥) م.ن: ٩



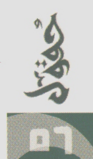
ترجمة العلوم الاجتماعية في العالم العربي:

«الدراسات الثقافية» و «النظرية ما بعد الكولونيالية» نموذجاً

ثائر ديب

سبق لتيري إيغلتون، الناقد البريطاني الشهير، أنْ أشار إلى أنّ عقْداً أو نحوه هو الفترة الزمنية اللازمة لانتقال الأفكار عبر قناة المانش من فرنسا إلى إنجلترا. جاء ذلك في سياق كلام إيغلتون على البنيوية وما حظيت به من استقبال في إنجلترا، إذ انقسم النقد الأدبي الإنجليزي إلى معسكرين حيال هذه البنيوية الوافدة: فمن جهةٍ أولى، كان ثمّة أولئك الذين رفضوها رفضاً قاطعاً ورأوا فيها نهايةً للحضارة بمعناها المألوف لديهم؛ ومن جهةٍ ثانية، كان ثمّة اولئك النقّاد الذين تسلّقوا بدرجاتٍ مختلفة من الكرامة عربة الموسيقا التي كانت، في باريس على الأقل، قد اختفت أسفل الطريق منذ بعض الوقت؛ أي دون أن يثنيهم عمّا فعلوه ما كانت البنيوية كحركةٍ فكرية قد آلت إليه منذ سنوات في بقية القارة الأوروبية[1].

ينطوي قول إيغلتون هذا على إشارتين: أولاهما، إلى تورّط البنيوية الوافدة واندراجها ضمن الصراعات الثقافية والفكرية الجارية في إنجلترا؛ والثانية، إلى التأخّر الفكري الذي تعاني منه إنجلترا قياساً ببقية القارّة، خاصة فرنسا، على الرغم من كلّ ضروب التقارب المكاني والتاريخي والاجتماعي الاقتصادي. ولا شكّ أنّ القارئ العربي سيسارع أمام إشارة إيغلتون الأخيرة هذه إلى التساؤل: إذا ما كانت إنجلترا، التي هي إنجلترا، تشكو مثل هذه الشكوى، فما الذي يمكن أن نقوله نحن وشعوب أخرى كثيرة يتّسم لديها التأخّر بصفات وخصائص لا



تقتصر على الكمّ الزمني بل تتعدّاه إلى الكيف التاريخي؟ فمن المعتاد في ثقافتنا العربية، على الرغم من بعض الجهود الفذّة، أن تحكم عمليات التبادل الثقافي والعلمي مجموعةٌ من عمليات الهدر النوعي، وليس الكمي فحسب، تميّز المستوى الثقافي وتطبعه بطابعها، شأنها شان عمليات الهدر التي تميّز بقية مستويات البنية الاجتماعية.

فالأمر لا يقف عند الطول الزمني البالغ الذي يفصل بين ولادة تيار فكري أو علمي أوروبي -إذ إننا نادراً ما نأخذ عن غير أوروبا- وبين توفّر القارئ والمثقف والأكاديمي العربي على أدبيات هذا التيار، بل يتجاوز ذلك إلى بقاء معظم هذا التيار وأمّهات كتبه خارج عملية النقل والتبادل، وتشويه الترجمة أو العرض لقسطٍ وافر من المنقول. والأهمّ من هذا وذاك هو تغييب أو تشويه السياقين الثقافي والتاريخي اللذين يندرج فيهما هذا التيار، وبذلك هَدْرُ الصراع الفكري والاجتماعي الذي يكتنفه، مما يشجّع على غياب الموقف والرؤية النقديين، وعلى تكدّس أجزاء من التيارات الفكرية الأوروبية فوق بعضها بعضاً بتداخلٍ فوضوي وتفككٍ لا يقوم على وضوح الحدود الفاصلة أو النقاط الجامعة، فلا يعود غريباً أن تجد، إنْ وجدت، تنقّلاً بين مدارس متناقضة في أساسها المعرفي بسبب من جَهْلِ منطلقاتها التاريخية والفكرية المعرفية العميقة.

يكاد ما سبق أن يلخّص النظرة السائدة إلى مثاقفة العرب مع بقيةِ العالم، تلك النظرة التي نكاد نقع عليها في كل مقالةٍ تتناول الترجمة العربية أو الثقافة العربية أو حال العرب. وإذْ يُدْفَع الأمر نحو استكشاف النتائج المترتّبة على كلّ ذلك، فإننا لا ننفك نقع على أقوال تماثل ما يقوله أحد الباحثين العرب من أنه يندر، في المثاقفة العربية/ الغربية، أن نجد مواقف نقدية تتعمق الفكر المطروح وتستجلي نقاط قوته وضعفه. أمّا الوصول إلى البديل فذلك ما لم تحققه الثقافة العربية حتى الآن، على مستوى العلوم الإنسانية على الأقل، حيث يُقْصَد بالبديل هنا استيعاب خصائص الفكر المنقود أو المدروس وتجاوزه إلى ما هو أكثر انسجاماً مع واقع الثقافة في الوطن العربي(٢).

غير أنَّ شيوع هذه النظرة هو الذي يدفعنا لأن نسائلها، ليس من باب المخالفة المسبقة، بل من باب التدقيق والتثبّت واستشراف إمكانية التعديل والنقض أو استكشاف بذور التغيير وعوامله إذا ما وُجِدت، وذلك عبر عودةٍ إلى أسئلةٍ أوليةٍ نطرحها على الوقائع القائمة في مجال محدَّد، هو ترجمة «الدراسات الثقافية» و«النظرية ما بعد الكولونيالية»، لكي نخلص من الإجابات عنها إلى ضروب من النتائج والتعميمات، الأمر الذي نجد أنه إجراء ضروري على الدوام إذا ما أردنا أن نتلمس ما يجري، وما يعتمل في هذا الذي يجري من تغيّر أيّاً كانت وجهته.

وأسئلتنا الأولية، في باب «الدراسات الثقافية» و «النظرية ما بعد الكولونيالية» هي التالية « ما الذي لم يُتَرجَم؟ ما الذي تُرجِم؟ متى تُرجِمَ قياساً إلى زمن صدوره في الأصل؟ كيف تُرجِمَ، من حيث حضور المترجم المستوعِب والناقد كما يتجلى ليس في ترجمة النص فحسب بل في التقديم والهوامش وسوى ذلك؟ ما كان أثره في الثقافة العربية؟

وما نجده، بشأن «الدراسات الثقافية» إذا



ما فصلنا مؤقتاً بينها وبين «النظرية ما بعد الكولونيالية» التي ترتبط بها بأمتن الأواصر، هو أنَّ نصوص الآباء المؤسسين، ريموند وليامز وريتشارد هوغارت وإ. ب. طومسون، لم يُتَرْجَم منها جميعاً سوى خمسة أعمال لريموند وليامز:

المسرحية من إبسن إلى إليوت: ترجمة د. فايز اسكندر، مراجعة سعيد محمد حطاب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، تشرين الأول ١٩٧٣ [١٩٥٢] [أي بعد ١٣ عاماً من صدور الأصل]؛

المأساة الحديثة: ترجمة د. سميرة بريك، وزارة الثقافة-دمشق، ١٩٨٥ [١٩٦٦] [١٨]؛

الثقافة والمجتمع ١٧٨٠-١٩٥٠: ترجمة وجيه سمعان، مراجعة محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة، الكتاب الخامس في سلسلة الألف كتاب (الثاني)، ١٩٨٦ [١٩٥٨] [٢٨]؛

طرائق الحداثة: ضدّ المتوائمين الجدد، ترجمة فاروق عبد القادر، الكتاب (٢٤٦) في سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت، حزيران ١٩٩٩ [١٩٨٩] [١٠]؛

الكلمات المفاتيح: معجم ثقافي ومجتمعي، ترجمة نعيمان عثمان، تقديم طلال أسد، مراجعة محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، الكتاب (٩٨٠) في المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٥ [١٩٧٦] [٢٩]، وقد أعيد نشره في العام ٢٠٠٧ في المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت.

ومن الملاحظ أنَّ الفترة الزمنية الفاصلة بين صدور الكتاب في الأصل وترجمته تتراوح بين (١٠) و(٣٠) عاماً. أمّا من حيث الترجمة، إذا ما غضضنا النظر عن سدادها ودقتها، فنجد أنّ هذه الترجمات جميعاً، باستثناء ترجمة الكلمات المفاتيح، قد خلت من أيّ مقدمة أو تعليق نقديّ من قِبَل المترجم، وأنها قد تمَت دون وعي واضح من قِبَل المترجم أنه ينقل إلى العربية عملاً يَندرج في إطار التأسيس لحقل معرفي مخصوص هو «الدراسات الثقافية». فترجمة الكلمات المفاتيح التي تمّت بعد (٣٠) عاماً من صدور الطبعة الأولى الأصلية لهذا الكتاب هي الوحيدة التي يعبّر مترجمها عن إدراكه أبعاد وليامز وأوجه نشاطه وأنّه «من أهمّ مؤسسي ما يُعرف الآن بـ «الدراسات الثقافية»[٣].

أمّا أثر وليامز وحضوره في الثقافة العربية فيدلّ عليه هذا العدد القليل من ترجمات كتبه على مدى ما يزيد على ثلاثة عقود، وكذلك قلّة المقالات المكتوبة عنه والدراسات والأبحاث المتأثّرة به، مما دفع مترجم الكلمات المفاتيح إلى القول إن حضور وليامز في الثقافة العربية لا يداني حضور الأسماء التي لمعت مثل بارت أو فوكو أو ديريدا أو بول دي مان أو ستانلي فيش، وأن القارئ العربي لن يفتقد عظم تأثير وليامز وحسب، بل سيعتبره مجرّد «أحد أهمّ النقّاد الإنجليز المعاصرين» مختصراً نشاطه في كونه أستاذاً للدراما بجامعة كيمبرج حتى تقاعده، عام ١٩٨٣.

بيد أنَّ اللافت في ترجمة هذه الكتب الخمسة لوليامز هو صدورها جميعاً، في طبعاتها الأولى على الأقل، عن مؤسسات للنشر تابعة للدولة سواء في سوريا (كتاب واحد) أو مصر (ثلاثة



كتب) أو الكويت (كتاب واحد)، الأمر الذي يتعلّق بموضوع بالغ الأهمية والخطورة والتعقيد هو دور الدولة الثقافي في بلدان العالم الثالث ومن يشرفون على تنفيذ هذا الدور.

ومن المعروف أن «الدراسات الثقافية» كحقل خاص إنما تتشكل من خلال استمدادها المستمر من غيرها، حيث نلمح فيها أثر كل الاستراتيجيات التي أفرزتها الممارسات الفكرية والنقدية الأخرى، مثل الماركسية، والبنيوية، وما بعد البنيوية، والنسوية، والتحليل النفسي، ودراسات النوع الجنسي، ودراسات الثقافة الشعبية والإعلام والبيئة، حتى إنها تكاد أن تكون ظاهرة كرنفالية متشظية في حقول وثقافات متفرقة. ومع أنني لن أتطرّق هنا إلى ترجمة ارتباطات «الدراسات الثقافية»، فإنه يبقى للدراسات الثقافية، علاوةً على آبائها المؤسسين ومنابعها، أركانها وأعمدتها مثل ستيوارت هول وبيير بورديو، وأشيز ناندي، وفيناي لال، ودونا هاراوي وكورنل ويست وبل هوتي وهنري لويس جيتس وبول جيلروي وسواهم، واعتقادي أنه لم يُتَرْجَم لجميع هؤلاء، ما عدا بورديو، أيّ كتاب. فقد تُرْجِمَ لبورديو إلى العربية إلى الآن:

الرمز والسلطة: ترجمة عبد السلام بنعبد العالي (من دون تقديم)، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء ١٩٨٦، وهو عبارة عن خمسة مقالات نُشِر أربع منها في الأصل بين ١٩٨٢ و١٩٨٣ وواحدة في عام ١٩٧٨؛

حرفة عالم الاجتماع، ترجمة نظير جاهل، دار الحقيقة -بيروت، ١٩٩٣ [١٩٦٨] [٢٥].

العنف الرمزي: بحث في أصول علم الاجتماع التربوي، ترجمة نظير جاهل، (من دون مقدمة)، المركز الثقافي العربي ١٩٩٤ (لا توجد إشارة إلى تاريخ نشر الأصل)؛

أسئلة علم الاجتماع: حول الثقافة والسلطة والعنف الرمزي، ترجمة وتقديم ابراهيم فتحي، دار العالم الثالث -القاهرة، ١٩٩٥ [١٩٨٠] [١٥]؛

أسئلة علم الاجتماع: في علم الاجتماع الانعكاسي، ترجمة عبد الجليل الكور، دار توبقال -الدار البيضاء، ١٩٩٧ [١٩٨٠]؛

قواعد الفن: ترجمة ابراهيم فتحي، دار الفكر -القاهرة، ١٩٩٨ [١٩٩٢] [٦]؛

العقلانية العملية: حول الأسباب العملية ونظريتها، ترجمة عادل العوا، دار كنعان -دمشق، ٢٠٠٠ [١٩٩٤] [٦]؛

السيطرة الذكورية: ترجمة أحمد حسان، دار العالم الثالث، ٢٠٠١ [١٩٩٨] [٣]؛

بؤس العالم: (٣ أجزاء) ترجمة محمد صبح وسلمان حرفوش ورندة بعث، مراجعة وتقديم د. فيصل درّاج، دار كنعان-دمشق، ٢٠٠١ [١٩٩٣] [٨]؛

بعبارة أخرى: محاولات باتجاه سوسيولوجيا انعكاسية، ترجمة أحمد حسان (مع مقدمة)، دار ميريت- القاهرة، ٢٠٠٢ وهذه الترجمة عن طبعة إنجليزية صادرة عام ١٩٩٠، مع إضافة مقالة واحدة مترجمة من الفرنسية ومنشورة ضمن كتاب آخر لبورديو صادر عام ١٩٧٨؛

التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول: ترجمة وتقديم درويش الحلوجي، دار كنعان -دمشق ٢٠٠٤ [١٩٩٦] [٨]؛

الأنطولوجيا السياسية عند مارتن هيدجر: ترجمة سعيد العليمي، مراجعة وتقديم ابراهيم فتحي، المجلس الأعلى للثقافة-

القاهرة، الكتاب (٩٣٨) في المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٥ [١٩٨١] [٢٤]؛

ومن الملاحظ أنَّ الفترة الزمنية الفاصلة بين صدور الكتاب في الأصل وترجمته تتروح هذه المرة بين (٣) و(٢٥) عاماً، مع بقاء كثير من كتب بورديو خارج نطاق الترجمة إلى العربية، وعلى رأسها كتابه الأشهر التمييز: نقد اجتماعي لحكم الذائقة. الصادر في العام ١٩٨٠. ومقدمات بعض مترجمي بورديو، على أهميتها، تخلو من أية إشارة إلى انتماء أعمال هذا المفكّر إلى حقل الدراسات الثقافية، كما تكاد تخلو من أية تعليقات نقدية جديرة بالذكر.

أما أثر بورديو وحضوره في الثقافة العربية فيكاد يلخّصه أنَّ عدد المواد التي يدرجها بحث Google عن «بيير بورديو» في مساء ١٩/١٠/٢٠٠٧ لا تتعدى (٨٦٥) مادة، هي في حقيقتها (٢٩٥) مادة أو أقل، والباقي تكرار وإعادة للمواد ذاتها التي تتراوح من الأخبار العابرة إلى الدراسات الجدّية مروراً بعروض لبعض كتبه وترجمات قليلة لبعض مقالاته وإشارة إلى ندوةٍ نظمتها الجمعية اللبنانية لعلم الاجتماع في العام ٢٠٠١ حول أعماله وحالات يرد فيها اسمه مجرد ورود في مقالة ما. ولعلّ مثل هذا الحال، هو الذي دفع باحثاً اجتماعياً إلى القول إنّ فكر بورديو « لم يَحْظَ حتى اليوم في العالم العربي باهتمام يُذكر، سواء على مستوى عدم كفاية ترجمة أعماله أو ضآلة دراستها وتحليلها، في ظروف تعدّى فيها هذا الفكر موطنه، ليؤثّر في أعمال مشتغلين عديدين بالعلوم الاجتماعية، وبخاصة في بريطانيا والولايات المتحدة». ويحسب هذا الباحث أنَّ ذلك قد يرجع إلى المكانة المتدنية التي يلقاها علم الاجتماع في الجامعات العربية، بسبب من توزعه بين التزام بمحظورات فكرية مصطنعة، أو نزوع إلى معرفة مدرسية ناجزة. وقد يرجع أيضاً إلى ما تتميز به أعمال بورديو من طابع نقدي، في ظروف سوسيولوجيا عربية «تعيسة»، تعيش موقفها الدفاعي والتبريري[٤]. مع أنَّ هذا الباحث يشير إلى اهتمام عدد قليل من الباحثين العرب بأوجه أربعةٍ من بورديو،هي الجماليات والنقد الأدبي، والتربية، وقضايا الثقافة، وعلم الاجتماع.

والملاحظ في ترجمة بورديو أنَّ الدولة كناشر لم تنهض سوى بترجمة كتاب واحد هو الأنطولوجيا السياسية عند مارتن هيدجر، في حين نهضت بالبقية دور خاصة معروفة بتوجهاتها العلمانية واليسارية، مثل دار كنعان–دمشق (٣ كتب أحدها في ثلاثة أجزاء)، ودار العالم الثالث–القاهرة (كتابان)، وتوبقال–الدار البيضاء (كتابان) ودار ميريت–القاهرة (كتاب واحد)، ودار الفكر–القاهرة (كتاب واحد)، ودار الحقيقة–بيروت (كتاب واحد)، ودار المركز الثقافي العربي–الدار البيضاء وبيروت (كتاب واحد). ويلفت الانتباه أيضاً ما يشبه التخصص أو الاهتمام الخاص في التعامل مع بورديو، كما في حالة ابراهيم فتحي (ترجم له كتابين وقدّم لثالث) وأحمد حسان (ترجم له كتابين). وما قد يشير إليه هذان الأمران هو أن المشاريع الثقافية التابعة للدولة، مهما تكن أهميتها وأهمية المشرفين عليها، لايزال يعتريها النقص، ربما بسبب الحجم الهائل لما ينبغي ترجمته، مما يعني أن المترجمين الأفراد، بقدراتهم المتفاوتة

وخياراتهم، لايزالون يلعبون الدور الأكبر في العملية برمتها.

وعلى حدّ علمي، فإنَّ الكتاب الوحيد المُتَرْجَم إلى العربية ويحمل عنوان «الدراسات الثقافية» هو ذلك المَدْخل المصوَّر الذي وضعه زيودين ساردار وبورين فان لون ضمن سلسلة «أقدّم لك» وقامت بترجمته وفاء عبد القادر بمراجعة وإشراف وتقديم إمام عبد الفتاح إمام وصدر عن المجلس الأعلى للثقافة –القاهرة عام ٢٠٠٣، بوصفه الكتاب (٥٥٨) من المشروع القومي للترجمة. ويمكن القول إنَّ ترجمة هذا الكتاب كارثية بكل ما للكلمة من معنى، شأنها شأن مراجعته والإشراف عليه والتقديم له. ويكفي أن نشير أننا نجد في هذه الترجمة «التحليل الاستطرادي» بدلاً من «تحليل الخطاب» و«دراسات الجندي» بدلاً من «دراسات التابع» و «المفكّر المتوحّد» بدلاً من «المثقّف العضوي» عند غرامشي، و«تعدّد الأسباب» بدلاً من «فرط التحديد» لدى ألتوسر، وسوى ذلك الكثير، أما المقدمة فلا تساوي شيئاً يذكر في التعريف بهذا الحقل المعرفي وبَسْطِه أمام القارئ العربي ونقده، بل إنها مجرد عبارات فارغة تحاول أن تخفي الجهل بالموضوع المطروح. والمؤسف، إنَ مثل هذا الحال يكاد ينطبق على كامل كتب هذه السلسلة «أقدّم لك» التي يشرف عليها د. إمام عبد الفتاح إمام، ولعلّ مردّ ذلك في النهاية أن يكون الثقة الزائدة التي أولتها المؤسسة الناشرة (المجلس الأعلى للثقافة –القاهرة) لهذا المشرف ذي الاسم اللامع في مجالات محدّدة واستهانة هذا الأخير بهذه الثقة إلى حدّ الزراية بها وبالقارئ وبالمعايير العلمية في آنٍ معاً.

وإذْ نأتي إلى «النظرية ما بعد الكولونيالية»، يلفتنا أنَّ غاياتري سبيفاك، من بين أعمدة هذه النظرية (أي إدوارد سعيد وهومي بابا وسبيفاك ذاتها)، هي الوحيدة التي لم يُتَرْجَم لها أيّ كتاب. فأعمال إدوارد سعيد قد تُرْجِم معظمها إلى العربية، خاصة تلك المرتبطة بالتأسيس لهذا الحقل:

الاستشراق: ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية–بيروت، ١٩٨١ [١٩٧٨] [٣]، وكذلك ترجمة د. محمد عناني للطبعة المزيدة الصادرة عام ١٩٩٥ عن دار بنجوين، رؤية للنشر والتوزيع –القاهرة ٢٠٠٦؛

تغطية الإسلام: ترجمة سميرة نعيم خوري، مؤسسة الأبحاث العربية-بيروت ١٩٨٣ [١٩٨١] [٢]، وكذلك ترجمة د. محمد عناني للطبعة ذاتها، رؤية للنشر والتوزيع-القاهرة ٢٠٠٥؛

تعقيبات على الاستشراق: ترجمة وتحرير صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت ودار الفارس–عمان، ١٩٩٦؛ وهي مقالات تعود إلى الأعوام ١٩٨٨، ١٩٨٩، ١٩٩٤، وحوار أجري عام ١٩٩٥؛

الثقافة والإمبريالية: ترجمة وتقديم كمال أبو ديب، دار الآداب-بيروت، ١٩٩٧ [١٩٩٣] [٤]؛

تأملات حول المنفى: ترجمة ثائر ديب، دار الآداب–بيروت ٢٠٠٤ [٢٠٠٠] [٤]؛

فرويد وغير الأوروبيين: ترجمة ثائر ديب وفاضل جتكر، دار الآداب-بيروت، ٢٠٠٤ [٢٠٠٣] [١].

ومن الواضح أنَّ الفترة الفاصلة بين ظهور الكتاب وترجمته هي فترة قصيرة هذه المرة تتراوح بين (١) و(٤) سنوات، وتشتمل ترجمات

جميع هذه الكتب، ما عدا ترجمة سميرة نعيم خوري لـ تغطية الإسلام، على مقدمات ضافية ومثيرة للنقاش لعلّ أشهرها مقدمتي كمال أبو ديب لترجمة الاستشراق والثقافة والإمبريالية.

ولقد اندرج عمل أدوارد سعيد منذ البداية تقريباً في الصراع الفكري والإيديولوجي العربي، من خلال تأويلات إسلامية وانتقادات ماركسية وعروض لفكرة متحمسة، وكرّس له عدد من الدوريات ملفات خاصة تدرس فكره وتترجمه، وتثير النقاش حوله، فضلاً عن بعض الندوات وبعض الأطروحات الجامعية التي تبقى على مستوى العرض في أغلب الأحيان، مما يعني أن الغائب الأهم في التلقي العربي لإدوارد سعيد، بخلاف تلقيه في اماكن أخرى، هو استكشاف تلك الحقول المعرفية التطبيقية التي فتحها فكره أو غيّر النظرة إليها. وبالطبع، فإن ترجمة إدوارد سعيد، خاصة تلك التي نهض بها كمال أبو ديب، قد أثارت ولا تزال تثير قدراً كبيراً من السجال، سواء على مستوى أدائها أم على مستوى الفكر الذي يقف خلف هذا الأداء.

أما هومي بابا، فقد قام ثائر ديب بترجمة كتابه الأساسي موقع الثقافة، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، الكتاب (٥٦٩) من المشروع القومي للترجمة ٢٠٠٤ [١٩٩٦] [١٠] مع مقدمة ضافية تشرح فكره، وطريقة ممارسته للنظرية، وعلاقته المتجاذبة مع كثير من المفكرين والتيارات النظرية، وتَعْرِضُ لما أثاره من اهتمام متباين وخلافي، وتحاول أن تنتقد عدداً من الأسس الكبرى التي يقوم عليها فكره، قبل أن تشير إلى مشاكل ترجمته النظرية والتقنية، كلّ ذلك في إطار استكشاف فضاء الهجنة والترجمة الثقافية الذي يطرحه بابا من ضمن المنظور ما بعد الكولونيالي.

ومن بين أهمّ الكتّاب في هذا التيار، تُرْجِمَ لروبرت يونغ كتابه الشهير أساطير بيضاء: كتابة التاريخ والغرب، ترجمة أحمد محمود، المجلس الأعلى للثقافة، الكتاب (٦١٦) من المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٣ [١٩٩٠] [١٣]، وهذه ترجمة للطبعة الثانية الصادرة عام ٢٠٠٣ مع مقدمة جديدة للمؤلِّف. ومع أنَّ المترجم لا يقدّم لترجمته، إلا أنَّ المجلس الأعلى للثقافة قام بدعوة يونغ إلى مصر، احتفاءً بهذه الترجمة، حيث أقيمت له ندوات وحوارات هامة.

وثمة بعد عدد من الكتب الهامة التي جرت ترجمتها في النظرية ما بعد الكولونيالية مثل:

كتاب تيموثي ميتشل استعمار مصر: ترجمة بشير السباعي وأحمد حسان، دار سينا-القاهرة، ١٩٩٠ [١٩٨٨] [٢] مع مقدمة كتبها المؤلف للطبعة العربية؛

وكتاب بندكت أندرسون الجماعات المتخيّلة: ترجمة محمد الشرقاوي، المجلس الأعلى للثقافة، الكتاب (٨١) في المشروع القومي للترجمة ١٩٩٩ [١٩٨٣] [١٦] وقد صدرت له ترجمة جديدة عام ٢٠٠٩عن دار قدمس للنشر في دمشق قام بها ثائر ديب مع تقديم للدكتور عزمي بشارة؛

وكتاب أشكروفت وجريفيثز وتيفين الإمبراطورية تردّ بالكتابة: آداب ما بعد الاستعمار: النظرية والتطبيق، ترجمة خيري دومة، أزمنة -عمان ٢٠٠٥ [١٩٨٩] [١٦] مع مقدمة ضافية توضح الإطار العام لدراسات ما بعد الكولونيالية وتطرح بعض الأسئلة الانتقادية الهامة التي لم يلتفت إليها أصحاب

الكتاب، ربما لأنهم كانوا في نهاية الثمانينيات يمسحون مجالاً بكراً يحتاج إلى جهد في عَرْضه قبل نقده، وربما أيضاً لأنهم ينتمون إلى حالة إيديولوجية قريبة من مثقفي ما بعد الكولونيالية، فكانوا أقرب إلى الإعجاب بهم والتعاطف معهم؛

وكتاب دوغلاس روبنسون الترجمة والإمبراطورية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، ترجمة ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة –القاهرة، الكتاب (٨٨٦) في المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٥ [١٩٩٧] [٨]، دون تقديم.

ومن الواضح هنا الدور الذي لعبه المشروع القومي للترجمة، الذي اشرف عليه جابر عصفور كأمين عام للمجلس الأعلى للثقافة في مصر، في ترجمة أمهات "النظرية ما بعد الكولونيالية"، وكذلك الدور الذي تلعبه بعض دور النشر الخاصة التنويرية واليسارية.

أمّا من بين مرجعيات النظرية ما بعد الكولونيالية، فمن المعلوم أنَّ كلّ ما كتبه فرانز فانون كان قد تُرجِم إلى العربية في ستينيات القرن العشرين، ما عدا كتابه بشرة سوداء، أقنعة بيضاء الصادر عام ١٩٥٢ لكنه لم يُتَرْجَم إلى العربية إلا عام ٢٠٠٤، ربما بتأثير إعادة قراءة فانون التي أجرتها النظرية ما بعد الكولونيالية[٥]. وكذلك فقد سبق أن تُرجمت كتب بانيكار وألبير ميمي وكثيرين ممن كتبوا عن الاستعمار والعالم الثالث وحركات التحرر الوطني، والتخلف، والتبعية... الخ.

كما تُرجِم كتاب و. إ. ب دوبوا **روح الشعب الأسود**، ترجمة أسعد حليم وتقديم حلمي شعراوي، المجلس الأعلى للثقافة–القاهرة، الكتاب (٣١٢) في المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٢ [١٩٥٣] [٤٩]. أما كتاب بريان ترنر ماركس ونهاية الاستشراق الذي صدر في السنة ذاتها (١٩٧٨) مع كتاب إدوارد سعيد الاستشراق، فقد ظهرت ترجمته إلى العربية عام ١٩٨١ [٣]، ترجمة يزيد صايغ، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت؛ وتُرجم كتاب تصفية استعمار العقل: نغوجي واثيونغو، ترجمة سعدي يوسف، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، ١٩٨٧ [١٩٨٦] [١]، في حين أنَّ القسم الخاص بإدوارد سعيد من كتاب إعجاز أحمد في النظرية: طبقات، أمم، آداب (١٩٩٢) لم تظهر ترجمته العربية إلا في العام ٢٠٠٤ [١٢] بعنوان الاستشراق وما بعده: إدوارد سعيد من منظور النقد الماركسي، ترجمة وتقديم ثائر ديب، دار ورد –دمشق.

وبشأن ما لم يُتَرْجَم في النظرية ما بعد الكولونيالية، فإنَّ من الضروري الإشارة، علاوةً على كتب سبيفاك، إلى الكتاب الذي حرّره هومي بابا بعنوان الأمّة والسرد (١٩٩٠)، وكلّ نتاج جماعة المجلة الشهيرة دراسات التابع، التي هي واحد من أهمّ أسلاف النظرية ما بعد الكولونيالية؛ وكذلك كتاب روبرت يونغ ما بعد الكولونيالية: مدخل تاريخي (١٩٩٠)، حيث يتميّز هذا الكتاب بأنه لا يتعامل مع ما بعد الكولونيالية على أنها مجرّد سجالات فكرية وإيديولوجية متطاولة، أي أنه لا يركّز على سعيد وبابا وسبيفاك متجاهلاً الحركات الاجتماعية والأفراد الذين كان كفاحهم ضد الاستعمار هو السبب الذي جعل السجال والنقاش ممكنين أصلاً. هكذا يتطرّق يونغ إلى دور حركات التحرر الوطني التي شهدتها بلدان العالم الثالث، بل وإلى دور الكومنترن ومحاولته تطوير سياسة متماسكة حيال الكفاح

المناهض للاستعمار، خاصةً بعد مؤتمر شعوب الشرق الذي عُقِدَ في باكو عام ١٩٢٠. وعموماً، فإنَّ منظور يونغ يكاد أن يكون مختلفاً كلياً عن المنظور الذي يأخذ به أي مدخل آخر إلى ما بعد الكولونيالية.

ولعله من المفيد، بهذا الصدد، وعلى الرغم من مخاطرة التبسيط، أن يُميَّز بين تيارين اثنين عريضين ومتنازعين ضمن حقل الدراسات ما بعد الكولونيالية: الأول هو ذاك الذي يدرس الإمبريالية وممارساتها الخطابية والمادية من منظور ماركسي، والاخر الأحدث عهداً الذي يضع نقده في إطار الاستنطاق ما بعد البنيوي لإيديولوجيات التنوير، والتمركز على اللوغوس، والذات، وما يدعوه ليوتار بـ "السرديات الكبرى". ففي حين يعطي هذا التيار الأخير الأولوية لتحليل الخطاب، نجد أن التيار الماركسي يقرأ الكولونيالية بوصفها طوراً من أطوار تاريخ الرأسمالية لا ينتهي بأي حال من الأحوال مع الاستقلال الشكلي الذي حقّقته البلدان المستعمرة. وعلى الرغم من الراديكالية التي تبدو لأول وهلة على تحليل الخطاب، فإن هذا التيار، في كثير من أمثلته التي لا يجوز أن يوضع إدوارد سعيد معها على الصعيد ذاته، إنّما يعمّي على الآثار السياسية/ الإيديولوجية الناجمة عن الهيمنة ما بعد الحداثية الغربية ويحول دون التغيير باعتناقه ضرباً من الميتافيزيقا النصية تعمل في النهاية، وبعكس ما تدّعيه، على إفراغ التاريخ من مقاومة الشعوب للإمبريالية وعلى تصفية الذاكرة الشعبية، وإنكار أية مسؤولية عن أية عاقبة أخلاقية تترتّب على الفكر.

وإذ نعود الآن من الاستكشاف الأمبريقي لترجمة "الدراسات الثقافية" و"النظرية ما بعد الكولونيالية" إلى استخلاص النتائج والتعميمات، فإننا نتساءل: هل كانت تعميمات البداية جائرة؟ ألا يوجد نقص فادح فيما تُرجم؟ ألا يشتمل قدر كبير من هذه الترجمات على قدر خطير من الافتقار إلى معرفة الموضوع المُتَرْجَم وغياب الحس النقدي إزاءه فضلاً عن سوء الترجمة بمعناها التقني؟ أليست حصيلة الأثر المترتب على حضور هذا الفكر في الثقافة العربية حصيلة هزيلة متدنية المستوى؟ وبالمقابل، أين نضع كل هذا الكمّ الذي أُنجز؟ أين نضع تلك الجهود الواعية التي قامت بها مؤسسات ثقافية محترمة عامة وخاصة، وأفراد أبدوا عن مقدرة كبيرة في استقبال ما هو جديد واستيعابه ونقده؟ مهما تكن الإجابة، فإن الأكاديميا العربية، كمؤسسة وعلى مستوى غالبية أفرادها، تبقى الغائب الأكبر الذي يشكّل غيابه هذا واحداً من أبأس المخاطر التي تحدق بنوعية الثقافة العربية في المستقبل.

وإذ نأتي إلى ترجمة أعمال إدوارد سعيد المؤسسة لحقل النظرية ما بعد الكولونيالية، التي نقتصر في تناولها على مترجمين اثنين هما صبحي حديدي وكمال أبو ديب، فإننا نجد هذه الترجمات قد ألبسته حُـلَلاً هي حلل المترجمين وليست حُلَله. حلل المعرفة الهزيلة والركاكة الدعيّة مرّة، وحلل التشاوف وإيديولوجيا المترجم الخاصة مرة أخرى. فعند صبحي حديدي، يغدو "الفرع المعرفي" "نظاماً" و"المخدر" يغدو "نمطاً جمالياً" [٧٢] [ص ٦٧-٦٨ من تعقيبات] و"صنمية السلعة" ذلك المفهوم الماركسي الأشهر يغدو عند صبحي



حديدي الماركسي "بضاعة البدّ" [ص ٦٦ من تعقيبات]، وال canon أو «المُعْتَمَد» يصبح «منهاجاً» (٣٧)، وكتاب دانييل بايبيس «في سبيل الله: الإسلام والسلطة السياسية» يغدو «على درب الله: الإسلام والسلطة السياسية» (٤٣). و«عداء برنار لويس المنفلت تجاه النزعة العقلية» يغدو «نزعة العداء الفكري لدى برنار لويس» و«التعالي على أهواء التأويل» يغدو «ارتقاءً بأهواء التأويل» (٣٩) و«اهتمامات القراء» تغدو «حالات انتباه القراء» (٣٧).

ولكي لا يبدو الأمر كأننا ننتزع عبارات من سياقاتها فنظلم المترجم، ربما كان لبعض الفقرات الكاملة أن توضح مقدار التشويه الفادح الذي يتعرَض له إدوارد سعيد في كل فقرة يترجمها له هذا «المترجم»:

ولأن العالم الطبيعي ينطوي على قيام الشخص أو الموضوع بالدراسة، فمن المحتوم إدخالهما بعين الاعتبار عند النظر إلى الاستشراق (ص ٣٥)

ولأن العالم الاجتماعي يشتمل على الشخص أو الذات التي تضطلع بالدراسة فضلاً عن الموضوع أو الميدان المدروس، فلا بدّ من إدراجهما كليهما في كل تناول للاستشراق.

يضاف إلى ذلك أن الشرقيات، مثل الخادمات في العصر الفيكتوري، كن ملزمات بالصمت بقدر إلزامهن بالولادة الخصبة غير المحدودة (٥٣).

وعلاوة على ذلك، فقد أُلْزِم الشرقيون الصمت والإنتاج الوافر بلا حدود، شأنهم في ذلك شأن ربات المنازل في العصر الفيكتوري.

ما أودّ القيام به في الختام هو محاولة تقريب [هذه الجهود] معاً في مسعى عام يمكن له، كما يبدو لي، أن يقدّم المعلومات للجهاز الاستثماري الأعرض الذي يشكل نقد الاستشراق جزءاً منه (٥٦).

وما ينبغي علي القيام به، في الختام، هو محاولة جمع هذه الجهود في مسعى مشترك يمكن أن يترك بالغ الأثر على ذلك المشروع الأوسع الذي لا يشكل نقد الاستشراق سوى جزء منه وحسب.

وهكذا، في عصر نيتشه وماركس وفرويد، لم يعد بوسع التمثيل الاكتفاء بوعي الأشكال والمواصفات اللسانية، بل تعدّاها إلى ضغوطات تلك القوى العابرة للشخصي والإنساني والثقافي مثل الطبقة واللاوعي والجنس والعرق والبيئة والتحولات التي أدخلها ظهور هذه القوى على فكرة سبق أن حملناها عن المؤلفين والنصوص والموضوعات، ليست الآن قابلة للاستبصام – بالمعنى الحرفي- ومن المؤكد أن النطق بها لم يعد ممكناً. تمثيل امرئ أو شيء بات اليوم محاولة لا تقل تعقيداً عن إشكالية تشخيص العوارض المرضية، فانطوى على عواقب الوثوق والجزم وما يكتنفهما من صعوبات واسعة جمّة (٦٤).

هكذا، كان على التمثيل، في عصر نيتشه وماركس وفرويد، أن ينازع ليس وعي الأشكال والأعراف الألسنية وحسب، بل أيضاً ضغوط قوى تتعدى ما هو شخصي وإنساني وثقافي، مثل الطبقة، واللاوعي، والنوع الجنسي، والعرق، والبيئة. فالتحولات التي أحدثتها هذه القوى في تصوراتنا لأشياء كانت مستقرة في السابق، مثل الكتّاب والنصوص والموضوعات، هي تحولات عصية على التدوين، بالمعنى الحرفي للعبارة، وعصية على النطق من غير

شك. وبذلك بات تمثيل أحدٍ ما أو حتى شيء ما أمراً معقداً وإشكالياً مثل خطٍّ مُقارِب، وتترتب عليه من حيث اليقين والحسم عواقب تعجّ بكل ما يمكن للمرء أن يتخيله من مصاعب.

الأنثروبولوجيا تبدو اليوم مهددة فكرياً، بالقدر الذي يتحول فيه الأنثروبولوجيون إلى فئة آيلة للأنقراض في الميدان الأكاديمي. الخطر المهني يدور حول أفول نجم العمل، والبرامج الجامعية، والدعم البحثي، والتآكلات الأخرى في الموقع المهني للأنثروبولوجيون تهديد الأنثروبولوجيا الفكري يأتي من قلب النظام: وجهتان متعارضتان للثقافة تشتركان في الكثير وتتجادلان حول القليل (٦٧-٦٨).

تبدو الأنثروبولوجيا اليوم مهددة فكرياً بالدرجة ذاتها التي بات فيها الأنثروبولوجيون جنساً أكاديمياً معرّضاً للخطر. ولهذا الخطر المهني علاقة بتدهور حال الوظائف، والبرامج الجامعية، ودعم البحوث، وضروب أخرى من تآكل مكانة الأنثروبولوجيون. المهنية. والتهديد الفكري الذي تواجهه الأنثروبولوجيا يأتي من داخلها كفرع معرفي: حيث نجد نظلتين إلى الثقافة تشتركان في كثير من الأشياء ولا تتساجلان إلا على القليل منها.

٦- المسرود ارتقى الآن إلى مستوى الالتئام الثقافي العام في العلوم الإنسانية والاجتماعية [ص ٨٧]

- لقد احتل السرد في العلوم الإنسانية والاجتماعية تلك الماكنة التي تحتلها نقطة التقاء ثقافية كبرى.

ومع أننا نجد لدى أبو ديب أخطاء وهفوات من هذا النوع، كوضعه «الموضوع» مكان «الذات» في كل مكان من ترجمته «الاستشراق»، وترجمة مسرحية يوربيدس الباخوسيات أو عابدات باخوس ب الباكنتيون (ص٨٦)، ووضعه «الإشراقيين» مكان «الشخصيات اللامعة أو البارزة» (ص٦٩)... الخ، إلا أن الخلاف مع ترجمة أبي ديب لعملي سعيد الاستشراق والثقافة والإمبريالية يبقى على مستوى أرفع بكثير، مستوى يتعلق بخيارات المترجم الواعية، وفكره، وإيديولوجيته، وليس بعجزه، وغياب فكره، وانعدام وعيه بالإيديولوجية التي تفرض ذاتها على ترجمته.

وسوف أقصر تناولي هنا على ترجمة الاستشراق الذي شكّل ظهوره بالإنجليزية عام ١٩٧٨ حدثاً ثقافياً وفكرياً بالغ الأثر، زلزل ما كان سائداً في الفروع العلمية المختلفة المعنيَة بالشرق وعلاقته بالغرب، كالتاريخ، والجغرافيا، والأنثروبولوجيا، والأدب المقارن، والسياسة الدولية، وسواها. وولّد ضمن كل فرع من هذه الفروع زوايا نظر جديدة، فضلاً عن توليده حقولاً معرفية ونظرية مبتكرة، خاصة ما صار يدعى بالدراسات ما بعد الكولونيالية أو النظرية ما بعد الكولونيالية التي يشكّل إدوارد سعيد واحداً من أعمدتها الرئيسية، على الرغم من ابتعاده اللاحق عنها.

وقد شكّلت ترجمة الاستشراق إلى العربية على يد د. كمال أبو ديب في عام ١٩٨١ حدثاً هاماً في الثقافة العربية، لفت الانتباه في حينها وأثار قدراً من الحوار والتعليق لم يقتصر على عمل إدوارد سعيد ذاته بل تعدّاه إلى ترجمته التي نالت من المديح الكثير دون أن تعدم الإشارة إلى بعض مشكلاتها، كالصعوبة، واستخدام مفردات واختصارات مبتكرة، والإصرار على ترجمة كل

شيء، وسوى ذلك من الإجراءات الترجمية التي يتخذها أبو ديب بعد أن قدّم لها بمقدمة ضافية ألحق بها مسرداً أشار فيه إلى أهم المصطلحات والعبارات الإنجليزية الواردة في متن الكتاب ومقابلاتها العربية التي يقترحها.

بيد أن الإشارة إلى مشكلات هذه الترجمة تركّزت في ذلك الحين على الجزئيات والتفاصيل ولم يتجاوزها إلى الموقف النظري الكليّ الذي عبّر عنه أبو ديب في مقدمته. فثمة من لم تعجبه ترجمة هذه الكلمة أو تلك، ومن لم يرتح إلى هذا الاختصار أو ذاك، دون أن يلتفت أحد إلى رؤية أبو ديب إلى الترجمة ومدى تطابقها، هي ذاتها، مع ترجمته، هو ذاته، بل دون أن يلتفت أحد إلى الهفوات الغريبة التي ارتكبها في عديد من المواضع. لكن الأمر اختلف لاحقاً، وراحت الانتقادات تنصبّ على ترجمة أبو ديب حادّة وعميقة. ومن الأمثلة على ذلك ما يقوله د.صبري حافظ في مقاله بعنوان «ميراث إدوارد سعيد الثقافي في العالم العربي» (مجلة الدراسات الفلسطينية، العدد٥٩، صيف ٢٠٠٤، ص ٥٤-٦٧):

كان «الاستشراق» هو الكتاب الذي أدخل إدوارد سعيد إلى العالم العربي. لكن من المؤسف أنه تُرجِمَ ترجمة سيئة، وكما كتبت الأستاذة رضوى عاشور، أستاذة الأدب الإنجليزي والناقدة الروائية الممتازة في دراستها لأعمال إدوارد (رضوى عاشور، «حكاية إدوارد»، الكتب وجهة نظر ١٥ تشرين ٢ نوفمبر ٢٠٠٣، ص١٤. «الترجمة العربية لـ«الاستشراق» مرتبكة، وغامضة، وتشكو عدة مشكلات، أوضحها هي تحويل كتاب ساطع وممتع إلى نص عويص مشحون بالمصطلحات المستغلقة»، ذلك بأنه علاوةً على طمس الطروحات اللامعة التي يحتويها الكتاب، خلفت ترجمته تأثيراً سلبياً هائلاً في ميراث إدوارد وإدراك- أو سوء إدراك- إنجازه في صفوف المثقفين العرب، فأسلوب المترجم الإنشائي الحافل باللغو، ومصطلحاته الدعيّة، ومفرداته المرتبكة، أدرجت النصّ المترجم في باب الكلام العقيم المعوّج الذي تتسم به شلة أدونيس؛ وهي جماعة تشبثت بإدوارد فترة من الزمن، وعقّدت الطريقة التي كانت الدوائر الثقافية العربية تنظر بها إليه لعدة أعوام.

ونظراً إلى استغلاق نص الترجمة، قام كثيرون من ألدّ أعداء الحداثة والتغرّب في العالم العربي، من إسلاميين وتقليديين، باعتماد الكتاب بحماسة فائقة، مع أنه كان الأولى بهم، جرّاء إيديولوجيتهم، أن يكونوا من الأعداء الطبيعيين لموقف إدوارد الثقافي والإيديولوجي. (ص ٥٨-٥٩).

والحال، أنَّ أبا ديب في تقديمه الاستشراق يبدأ كلامه على الترجمة بالإشارة إلى صعوبة كتاب إدوارد سعيد قراءةً وترجمةً، ويرى أن «الصعوبة» ليست سوى مفردة تفرط في تبسيط الأمور إزاء «فكر عميق، مسفسط حتى الإدهاش، غائر في مصائر المعرفة الإنسانية حتى ليبدو الأكثر غرابة في المعرفة مألوفاً لديه ألفة العام الشائع، قادر على التعامل مع اللغة بحيث يصبح شاردها طبيعياً لديه وبعيدها قريباً منه».

وإزاء هذا الفكر فإن أبا ديب يختار معنى للترجمة يعتبره معناها الأساسي، ألا وهو تمثيل النص المترجَم في لغة قادرة على تجسيد خصائصه البنيوية الكلية، وليس رسالته الفكرية وحسب، بعد أن يكون المترجم قد قام،

ولو صدّقنا المقياس الذي وضعه أبو ديب نفسه في أن الانتشار يظل في النهاية، «هو الوسيلة الوحيدة لامتحان سريانية المصطلح، أو العبارة، أو اللفظة التي استخدمها»، لخلصنا إلى أن ترجمة أبي ديب ليست ترجمة ناجحة بأي حال من الأحوال، لأن أياً من مصطلحاته أو عباراته أو ألفاظه لم يجد طريقه إلى الانتشار.

غير أن الأهم من ذلك كله هو ما يوليه أبو ديب اللغةَ من أهمية تفوق أهمية أي شيء آخر، حتى ليكاد التفجير اللغوي الذي يدعو إليه أن يكون شرطاً ومنطلقاً لكل تفجير، ويكاد تطور الحضارة أن يكون مشروطاً، أولاً، بتطور اللغة. (ص٩-١٠ من مقدمة المترجم). فهنا يتجلى عدم إدراك الفارق بين إدوارد سعيد وأولئك الذين يستمدون مصادرهم من البنيوية وما بعد البنيوية الفرنسية. فعلى الرغم من كل ما يجمع بين سعيد وذلك الاتجاه، إلا أنه لا يصل إلى ما يصلون إليه من تدعيم أهمية الدال على حساب أهمية المدلول وتمثيل ذلك في الكتابة التي يكون تركيبها مصطنعاً إلى حد بعيد، حيث يسود اللعب على الألفاظ، واللحن أو استخدام الكلمات في غير ما وضعت له، والمعاني المزدوجة، والاشتقاق الجريء، ومختلف ضروب الغموض والإبهام والإلتباس، وحيث لا يكون مصدر الصعوبة مقتصراً على الإسلوب وحده بل يتعداه إلى تلك الرغبة الجدية بتحدي الأفكار التي تحكم الطريقة التي نقرأ بها. أما سعيد فلا يحوّل كل ذلك إلى غاية في بحدّ ذاتها، دون أن تنقصه كل تلك المقدرات اللغوية التي يوظّفها توظيفاً ليست غايته اللعب، مجرد اللعب، على نحو ما يفعل التفكيكيون ومعظم النقاد ما بعد الكولونياليين.

والأخطر من ذلك بعد، أن مثل هذه الرؤية للغة عموماً، واللغة العربية بوجهٍ خاص، تنطوي على إيديولوجيا تقول في النهاية، إن اللغة تخلق العالم، وإن تطور الحضارة مشروط، أولاً، بتطور اللغة، وإن التخلف لصيق بالعرب، لأن لغتهم متخلفة وإلى هذا، فإن إيديولوجيا أبي ديب تتجلى أيضاً ولو عن غير وعي في اختياراته اللغوية التي تفضي إلى تغريب العربية لمتحدثيها، الأمر الذي يسهم في تهميش العربية في العالم العربي، ويعكس افتقاراً للوعي بعلاقات القوى الكامنة في الترجمة.

الهوامش:

١ - تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة- دمشق، ١٩٩٥، ص ٢١١-٢١٢.

٢ - سعد البازعي، «تكوينية غولدمان ومشكلات الاستقبال العربي»، في النقد الأدبي في المشرق العربي: أعمال الندوة العلمية التي انعقدت في ٢٢ و٢٣ تشرين الثاني ٢٠٠٤، تنظيم جمال شحيد وإيريك غوتييه، المعهد الفرنسي للشرق الأدنى – قسم الدراسات العربية، دمشق ٢٠٠٦، ص ٢٥٩.

٣- انظر «مقدمة المترجم» ص ١٧، الكلمات المفاتيح: معجم ثقافي ومجتمعي، المجلس الأعلى للثقافة –القاهرة، الكتاب (٩٨٠) في المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٥.

٤- د. محمد حافظ دياب، «بيير بورديو: السوسيولوجيا المتورطة»، على الموقع .maktoobblog ٥٢٤٣٨٢/com.

٥- معذّبو الأرض، ترجمة د. سامي الدروبي ود. جمال الأتاسي، دار الطليعة –بيروت، ط١ ١٩٦٣؛ من أجل أفريقيا، ترجمة محمد الميلي، المطبوعات الوطنية الجزائرية، ١٩٦٦؛ سوسيولوجيا ثورة، ترجمة ذوقان قرقوط، دار الطليعة –بيروت ١٩٧٠؛ بشرة سوداء، أقنعة بيضاء، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الفارابي –بيروت، منشورات أنيب –الجزائر، ٢٠٠٤.



الصورة الشعرية وعلائقها في النتاج الحداثي

مقاربة تأويلية في النص السعودي

د. عماد حسيب محمد

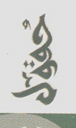
اهتمت البلاغة القديمة بالنتاج الجزئي للتكوين الصوري، فبدأت تفكك جزئيات الصورة، فحولت الحصاد الخصب للشاعر إلى بذور صغيرة، وبدأت تنظر إلى الصورة على أنها تركيب استعاري أو مجازي أو تشبيه أو كناية.. إلى غير ذلك.

وقد أغفل القدماء - في نظرتهم للصورة - ما تحمله من طاقات تعبيرية وإيحاءات نفسية، وشراكة فنية أقامها المبدع بين التخييل وما تجيش به نفسه من مشاعر مختلفة، في سبيل بحثهم عن علاقة حسية تربط بين الصورة المكتوبة وما يماثلها من الواقع فيما سمي (بالتشابه).

وقد أشار الدكتور: علي عشري زايد إلى العلاقة السابقة، ووجه النقد للبلاغيين القدماء الذين حللوا الصورة البلاغية في بيت امرئ القيس المشهور في وصف الليل وفق علاقة التشابه فقال: «فحين يقول امرؤ القيس مثلا:

فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازا وناء بكلكل

يقول البلاغيون في تحليلهم لمثل هذه الصورة البارعة إنه شبه الليل بجمل أو نحوه، ثم حذف المشبه به وهو الجمل وأثبت بعض لوازمه، وهو الصلب والأعجاز والكلكل للمشبه، وهو الليل على سبيل الاستعارة المكنية، ولا شك أنه ليس ثمة تشابه بين الليل والجمل، بل ليس في الصورة جمل أو أي حيوان مادي آخر من الأساس، وإنما هناك ذلك الحيوان





الكابوسي الغريب ثقيل الوطأة الذي هو الليل، وهو حيوان لا وجود له إلا في خيال امرئ القيس ووعيه، وهو حيوان شديد البطء جاثم على وجدان الشاعر لا يكاد يريم، وقد تأنق امرؤ القيس في تصوير بطئه وثقله.. وعكس التصوير مدى المعاناة والضيق اللذين يكابدهما الشاعر من طول هذا الليل، فصنيعه هنا أشبه ما يكون بعملية التصوير البطيء في السينما التي تعنى بإبراز التفصيلات الدقيقة للحركة، وتعطي إحساسا بالبطء والامتداد» (١)

لم يهتم البلاغيون والنقاد العرب بكل هذه الإيحاءات، وجمدوا مثل هذه الصورة الحية في ذلك القالب الجامد الذي سموه (الاستعارة المكنية).

ولكن هذا الحكم لا ينصرف على جميع البلاغيين والنقاد العرب، فقد وجدنا بلاغيا ناقدا يقترب من الصورة اقترابا حيا، ويشير إلى علاقة تعطي الصورة بعدا فنيا مؤثرا، وهي علاقة التشخيص، إنه عبد القاهر الجرجاني، الذي نظر إلى بيت (تأبط شرا) القائل:

إذا هزه في غصن قرن تهللت
نواجذ أفواه المنايا الضواحك

فقال «أنت الآن لا تستطيع أن تزعم في بيت الحماسة أنه استعار لفظ النواجذ ولفظ الأفواه؛ لأن ذلك يوجب المحال، وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبه بالنواجذ، وشيء قد شبه بالأفواه، فليس إلا أن تقول إنه لما ادعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هز السيف، وجعلها لسرورها بذلك تضحك، أراد أن يبالغ في الأمر فجعلها صورة من يضحك حتى تبدو نواجذه من شدة السرور» (٢)

وهو القائل في أسرار البلاغة عن الاستعارة «إنك لترى بها الجماد ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية» (٣)

ثم جاء الشعر الحداثي لينظر نظرة أخرى للصورة وليغير من مهمة الشاعر التقليدية وكذلك مهمة البلاغي الناقد للنص، فأصبحت مهمة الشاعر هي خلق صورة كلية تنمو باطراد لتغرقنا بالنور فجأة عند اكتمالها، وكأن هذا الاكتمال أشبه بإغلاق الدائرة الكهربائية التي اكتملت كل عناصرها ولم يبق سوي الضغط علي الزر لذلك أصبحت اللغة التقريرية والتي تصيب القارئ بالعجب هي المعول الأساسي للغة القصيدة الجديدة وليس الاستعارة أو الكناية أو المجاز وغيرها» (٤)

و رواد الحداثة وزعماء السريالية وظفوا الصورة الشعرية توظيفا مغايرا، فالفن عندهم هو تعبير عن المكنون الداخلي للذات الشاعرة في صورة اللامتناهي من الصور والتركيبات التي يرسلها العقل الباطن؛ فقد لجأ الشعراء الحداثيون إلى الصور المدهشة، فالصورة هي الجزئي الذي يشكل مفاتيح متعددة للعلم الشعري، وهي المجال الأساس للرؤيا الشعرية؛ لأنها تشكل مسار هذه الرؤيا، فيصبح العالم في أشيائه وعلاقاته ميدان فعل جديد، أي أن الصورة هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري.

فنجد الشعراء الحداثيين مثلا يشكلون صورهم معتمدين على التغاير، والاختلاف الدلالي بين المفردات التي تشكل الصورة، ويكون نتاج ذلك إبداعا بكرا، يبتعد عن التقليدية

وظهر ذلك في كثير من الدواوين، فعلى

سبيل المثال نرصد صورة شعرية للشاعرة هدى الدغفق في ديوانها «لهفة جديدة» تتكون من أربع كلمات، ولكنها تحمل الكثير من المعاني الجمالية:

«الأبواب
عواء
يسجن الهواء.» (٥)

المتأمل في الصورة يؤكد أنه لا توجد أدنى علاقة بين الأبواب والذئب لا من قريب أو بعيد، فالأبواب حاجز يمنع الناس من الدخول أحيانا ويسمح لهم بذلك أحيانا أخرى، والذئب حيوان مخيف يسكن الصحاري ويعتمد في صيده للحيوانات على الظلام، فكيف عقدت الشاعرة بين طرفي الصورة؟

إن ثمة عوامل نفسية وواقعية أثرت في رسم هذه الصورة، فشعور الاضطهاد وقتل الحرية وسفك دماء الحقوق الإنسانية لا يتناسب معه الباب المغلق الذي يصبح من بداخله سجينا ومن بخارجه سجانا، إنما رأت الشاعرة بقلبها المنفطر وذاتها المعذبة

أن الأبواب في عصرنا تحولت إلى ذئاب ليس من صفتها المنع فقط، بل تمنع وتخيف وتقتل، وليس أقوى من أن يسجن الهواء رمز الحياة داخل رئتي ذئب.

وكذلك تشكيل الصورة المرتبط بتوظيف التراث الديني في علاقة تبدو متماسة مع التناص، ولكنها تبرز عبر تشكيل الصورة بشكل أوضح، وقد ظهر هذا مثلا في نص للشاعر سعيد بادويس عنوانه (نفث):

من رائحة الشبق البحري
ينفث ماء الدهشة
في الطين
المخبوء ليوم الدين
يزمجر عبر فياف
تتهادى في عليين
وما عليون. (٦)

فالنص الحداثي لم يعد يحتفي بالبلاغة المتألقة، ولم يعد حداؤه مرتبطا بالنغمات والألحان، بل أصبح الحداء على رمال الواقع، وغدا مرتبطا بلغة الحياة اليومية، فثمة مقايضة مجازية أحدثها النص على مستوى صوره ودلالاته، فقد حلت الصورة الممتدة محل الصورة الجزئية، والمركبة محل المفردة، وأصبح الإغراق في الخيال نوعا من ترجيع الصدى، وتكرارية الصور في النص الواحد دون رابط نوعا من العبث.

فقد اقترب الشاعر الحداثي بنصه من **التقريرية**، تلك التي يبتعد مفهومها عن التوظيف الصحفي، والنتاج اللهجي الدارج على ألسنة الناس، فهي تتأسس على مبدأ إنتاج قصيدة قادرة على إثارة الدهشة، تجمع بين لغة الشعر وآليات السرد، وتعتمد على تتابع الصور وامتدادها داخل نسق واحد، أنها تمثل المطر الذي يزيل الغبار عن علائق المعنى بعد رحلة كشفية تحمل قدرا من المعاناة واللذة. والتقريرية تعتمد على الامتداد المشهدي الذي يبدأ بالعتمة، ثم يضيء شيئا فشيئا، حتى تأتينا المفاجأة أو يغرقنا النور.

وللشاعر أحمد كتوعة نص تتضح فيه تلك الخاصية، والنص بعنوان (شفير):

بقايا مولده في «بحيرة الأربعين»
تفتنه ملوحة الأجساد
ويجد في رئتيه ثقوبا تقصدها
أسماك صغيرة

وثقوبا ترى منها دخيلة منصهرة
ويجد أنه لا يحب الخرير
ربما مللا من الأمواج
وأنه وهو على الشفير الآن
لا يعرف الدوار
وتخلبه لمعة
السقوط. (٧)

فالنص تتابع فيه الصور الشعرية في شكل تقريري يخلق علاقة ممتدة للمعنى الدلالي فنجد الصورة (تفتنه ملوحة الأجساد) بما تحمل من دلالات القهر والفقر، والصورة (يجد في رئتيه ثقوبا تقصدها أسماك صغيرة) تحيل المعنى إلى تأكيد الظلم الواقع على الذات، ومدى ما تعانيه من قسوة من الآخر، والصورة (وثقوبا ترى منها دخيلة منصهرة) تعبر عن عذابات الذات الداخلية من نتاجات إحساسها بالقهر والظلم، تلك الصور السابقة أثرت في الذات فجعلتها (لا تحب الخرير) و(تمل من الأمواج)، والخرير يرمز للحياة الرغدة بخصوبتها ونعومتها، والأمواج ترمز إلى الثورة والغضب، وبين الهدوء والثورة تتعلق الذات الرافضة لواقعها المرير، ولكن تحاصرها المفردات المعتمة والجدران الصلبة التي لا تستطيع أن تصارعها أو تقف أمامها، ومن هنا تأتي النهاية الحيمية لصراع غير متكافئ (وأنه وهو على هذا الشفير الآن، لا يعرف الدوار، وتخلبه لمعة السقوط).

وفي نص آخر للشاعر عبد الله السالم الحميد يزخر بالواقعية، ويتخذ من العلاقة المكانية أساسا يبني عليه نصه، فهو يتحدث عن مكان يوجد في مدينة الرياض يسمى (الدخل المحدود) ويعبر عنه - من وجهة نظره - مستخدما شعرية التقرير:

الدخل المحدود..
يسحقه الجوع الفاغر فاه
وينخره الدود
يتشبث فيه «الأيتام»
وسكان الأكواخ
وتمنح منه (الأرملة الثكلى)
يشقى في «دنياه» المسحوقون
وتظل سنينا..
وتظل قرون..
تكتحل الأعين منه بدون
الفقر فنون..
والصمت فنون. (٨)

وما زال المكان يتشكل وفق الرؤيا المعاصرة ليحدد البنية التي تتحقق فيها شعرية التقرير، لنلحظ ثمة تلازما واضحا بينهما، فها هي الشاعرة هدى الدغفق في نص لها بعنوان «لماذا تغادرني الأمكنة» تؤكد ذلك التلازم:

الغبار يزور المكان
المقاعد تهوي
الموائد دارت على نصفها
الزهور انحنت فوق حيطانها
وشبابيك تنغلق الآن
بعض ما بي منغلق
والنجوم.. أودعتني الظلام
كيف لي أن أغادر هذا المكان
والمكان زمان
لوحة نفس هذا الزمان
وجهها لا يرى. (٩)

فكأن فرشاة تخط على فضاء اللوحة ملامح وتفاصيل حية لمفردات معيشة تغلفها اللغة



المجازية، فرسمت الفرشاة الغبار ذلك الزائر الذي ضيفه المكان، وكان لمجيئه نتائج مختلفة، فالمقاعد سقطت، والموائد دارت، والزهور انكسر تفتحها وانحنت فوق حيطانها، والشبابيك تنغلق، والنجوم باعثة النور سلمت الذات للظلام، ولا تخفى هذه المرسومات من أن ترتدي ثياب الرمز، وتتجمع دلالتها لتشعر المتلقي بالمعاناة التي تعانيها الذات في سبيل الحصول على حرية تفك قيودها الزمانية والمكانية.

ومن ناحية أخرى فإن انفتاح النص الحداثي علي ثقافات عديدة وفنون مختلفة جعل مهمة الإبداع ليست مجرد البحث عن الإمتاع الفني، وابتكار لغة تصويرية تعتمد علي معطيات واضحة للذهن يتم من خلال الصورة كسرها، بل تحولت ماهية البحث إلي إحداث التشاكل البيني بين الصور المتباعدة وكسر آلية التوافق المشروع بين المفردات وإحلال اللامشروعية لتصبح مداراً للإبداع الجديد.

وهذا ما يسمى بـ(مزج المتناقضات) أو (المؤتلف – المختلف) أو (التجانس الكوني) وهو بديل التوافق اللفظي وهو يعني ربط الصور غير المتشابهة أو اكتشاف خفي النظائر في أشياء تبدو غير متشابهة، ويتمثل ذلك في الاستناد إلي ثقافات عديدة عربية أو غربية واقتحام هذه الثقافات لتتغلغل في لغة النص.

وهذا التجانس أشار إليه (كوليرج)عندما أكد ضرورة وجود «نوع من التوازن أو التوفيق بين الخصائص المتضادة أو المتنافرة» (١٠)

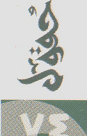
وتابعه (إليوت)في ذلك عندما رأى أن «ذهن الشاعر قد أعد لأداء مهمته على الوجه الأكمل، فإنه يعمل دائما على إدماج الخبرات المتنافرة، إن خبرات الرجل العادي تتسم بالتنافر والفوضى وعدم الاتساق والنقص، فهو يقع في الحب أو يقرأ (سبينوزا)لكنه لا يربط بين هاتين الخبرتين، ولا هو يربطهما بضوضاء الآلة الكاتبة أو رائحة الطهو، أما في ذهن الشاعر فهذه الخبرات تشكل دائما مركبات كلية جديدة» (١١).

ومن قبل (كوليرج) و(إليوت) ذكر ابن وهب أن «الضد يكسب معرفة الضد.. وإذا انتفى الحكم في أحد الضدين وجب في الآخر ضرورة إذا كان الضدان لا واسطة بينهما كالموت والحياة والحركة والسكون.. فأما إذا كانت بينهما واسطة فليس الأمر كذلك» (١٢).

ويبدو أن ابن وهب قد استشرف العلاقة الحداثية التي أشار إليها كوليرج وإليوت وغيرهما، تلك العلاقة التي توجد واسطة بين الكلمات المتضادة، وظهر ذلك عندما قال «فأما إذا كانت بينهما واسطة فليس الأمر كذلك» ، أي أنه لا يدخل ضمن علاقة التضاد اللفظي البسيطة التي يتأكد من خلالها وجود التنافر الواضح بين الأبيض والأسود، بل تندرج الظاهرة تحت مسمى آخر يندرج تحت باب التضاد، ولكن له مصطلح آخر.

ويدخل ضمن هذه الظاهرة نص للشاعر علي الدميني بعنوان (برج حواء):

صورة في الجدار تلم نفائسها
وتراودني عن عشاء الخريف
أتقي نصفها بقميصي
وتلفحني بارتخاء النصيف
جنة كحلها من عذاب
وألوانها من زمان أليف
كيف أنصب تيجانها في إناء الغبار؟



وكيف أصطفيها مجللة بالبيادق؟
ما بين نار وزيف. (١٣)

فالتداخل الذي يقيمه النص بين الصور التي تبدو غير متجانسة، إلا أنها في نتاجها الكلي تصبح مترابطة، يعبر عن ظاهرة التجانس الكوني التي تخلق جمالية النص.

ويطرح النص التالي للشاعرة فوزية أبو خالد مجموعة من الصورة المتداخلة المنتزعة من عوالم مختلفة، تلك العوالم التي تتنوع بين الكيميائي والطبيعي:

مازجت أحماض الحبر بملح البحر
وجروح الروح
مازجت
كتبت على قسوة الصحراء
ورحمة الورق أجنحة وأشواقا
جربت تطير.. (١٤)

فالتداخل بين أحماض الحبر التي تنتزع دلالتها من العلاقة العلمية المجردة، وملح البحر المنتزع من الطبيعة، وجروح الروح التي تختص بعلو المسافة ينتج لنا دلالة التجريب المستمر الذي تخوضه الذات عبر مراحل عمرها المختلفة، وكذلك المزج بين متناقضات الصورة في السطور التالية لماسبق الذي تمثل في (قسوة الصحراء ورحمة الورق) يعطي دلالة العيش بين واقعين؛ الواقع الضمني الذي تمثله الصحراء بقسوتها وتقاليدها، والواقع الحلمي الذي تحدده تجربة الكتابة على الورق، وهكذا تتجلى جمالية التجانس الكوني.

والشاعر علي بافقيه يعد من الشعراء الذين افتتنوا بهذه التقنية ووظفوها في شعرهم، وقد ظهر المزج الغريب بين المتباعدات والمتنافرات عبر نصوص ديوانه الموسوم بـ (جلال الأشجار)، وسنتعرض إلى نموذج واحد للدلالة على ذلك، فالنص الأول في الديوان يقول فيه:

طالعا من وجع الخلوة
مخلوعا من الجثة
منزوعا من الأصواف
مبتلا بماء الخلق والألوان
أندق على الساحة
ظهر المسجد الأول نصف الليل
هذا رطب الصبح إذن مفتاح هذا الكون.
(١٥)

المتأمل للنص يدرك منذ الوهلة الأولى أن ثمة تباعدا، بل تنافرا بين الكلمات (الخلوة – الجثة – الأصواف – ماء الخلق الأول) في العلاقة الأولى، وكذلك بين (ظهر المسجد – نصف الليل – رطب الصبح – مفتاح الكون) في العلاقة الثانية، فالخلوة علاقة مكانية نفسية ترتبط بالوحدة وطول التأمل، والجثة علاقة ثبات ترتبط بالموت والفقد، أما الأصواف فتدل على الزهد والحياة الخشنة، والمؤسس الرابع الذي يرتبط بماء الخلق والألوان فهو ممثل لعلاقة ميلاد وبهجة حياة.

إذن يتأكد لنا من الطرح الأولي للمتنافرات الأربعة السابقة أن الاختلاف قائم بينها، وهذا ما تؤكده نظرية تعادل المظهر، ولكن النظرة الثانية للنص التي لا تقنع بالرفد المفرداتي، وتحيل تفلت الألفاظ من دلالاتها – وفق الطرح التفكيكي – إلى نتاجات سياقية ترشح للمعنى، هذه النظرة تفترض أن الخط الذي يربط بين المتنافرات الأربعة (الخلوة – الجثة

- الأصواف - ماء الخلق الأول) خط مزدوج يربط في مرحلته الأولى بين نقطتين، وفي مرحلته الثانية بين أربع نقاط، فالمرحلة الأولى تلحظ تماسا بين الخلوة والأصواف، فهما يشتركان في الحالة التي يعيشها كل من المختلي والمتصوف، وكذلك بين الجثة وماء الخلق والألوان، فبينهما خيط زمني يربط الميلاد بالموت والفناء.

والمرحلة الثانية ترتبط بالسياق التركيبي للجمل التي تحوي المفردات السابقة، فالمتباعدات الأربعة تحيلنا إلى المعنى القصدي في النص الذي ينصرف إلى دلالة الانتزاع التي تتجلى ملامحها مع تباين المشتقات المرتبطة بالذات، فقد ورد في السطور الأربعة أربعة مشتقات (اسم فاعل واحد وثلاثة أسماء مفاعيل) وجاء اسم الفاعل في صدر تفاعلات الانتزاع (طالعا من وجع الخلوة) والدلالة هنا تنصرف إلى تأكيد رضوية النفس، ورغبتها في التخلص من وجع الخلوة، ثم تأتي المشتقات الثلاثة متتابعة (مخلوعا من الجثة - منزوعا من الأصواف - مبتلا بماء الخلق والألوان)واسم المفعول يفقد الذات حريتها في الاختيار، ويجعل الانتزاع إجباريا، والمنتزعات التي تعبر عن الفقد والزهد والميلاد تتضافر جميعها لتعلن لنا في النهاية عن فقدان الحلم والحرية.

ومن بدائل المجاز البلاغي **المجاز البصري**، فلم يعد الشاعر الحداثي (رائياً) بل مجرد إنسان مبصر، وبين افتقاد البصيرة والاتكاء علي البصر تشكلت القصيدة من خلال آليات التشخيص والتجدد فيما يسمي بالمجاز البصري.

ويطلق عليه الدكتور عبد العزيز موافي مصطلح المشهد الشعري فيقول «والمشهد الشعري يمكن أن نعرفه بأنه مجموع الصور الجزئية التي تميل إلي الامتزاج والتركيب لتكوين صورة كلية تعتمد على تجسيد الفكرة الذهنية داخل إطار بصري، وعلى ذلك يصبح المشهد الشعري معادلا - لدينا - لمفهوم المجاز البصري.

فالعلاقات الفنية داخل المشهد تنمو باتجاه الصراع بين التفكير الحسي والرؤية البصرية للأشياء حيث يوغل التفكير الحسي في صميم الأشياء بينما الرؤية البصرية هي إدراك خارجي عام، ومن قبل كان الشاعر يتعامل مع كل منها من منطلق التكامل والانسجام أما في قصيدة النثر فقد يضمهما الشاعر معاً ضمن منظور الصدام، فالقصيدة تميل - إذن - إلي التأكيد علي الرؤية البصرية أكثر مما صارت تؤكد علي التفكير الحسي الذي كان يميز الشاعر / الرائي. [١٦]

وتتعانق درامية المشهد مع بصرية الصورة في نص شعري للشاعر عبد الله الصيخان بعنوان «فاطمة»:

نهار..
بصيف خفيض
شجر أبيض يعصب الرأس
متكئ فوق منحدر ضيق
«شيلة»
ودعت وجه سيدة العائلة
حديد يفارق أشكاله
خيط دم نز من عربة
حديد هوى من عل
ثم فارق أشكاله..

وتجمع خيط دم سال من لعبة قاتلة
(...)
المعزون لم يرحلوا
فدخلت..
وحين جلست إلى المائدة
كانت هناك
توزع نبض يديها على كل صحن
وحين أكلت
لم أجد طعمها في الإناء
فتركت المكان
(...)
قيل إن الذين أتوا بعد يومين من دفنها
في المكان
رأوا مشطها الخشبي..
مكسورا، أساورها ضائعة
وأن الشهادة كانت هناك
على شرفة الركعة الرابعة
مرت العربات
نهضت فاطمة
من صلاة المكان
وطئت عربة
من حديد يلز
أساور فاطمة الضائعة. (١٧)

فالنص يعرض مشهدا مسرحيا، وأداة الكتابة ترتبط بلغة السناريو التي تبدأ بوصف زمان الحدث ومكانه، ثم تشرع في سرده، والتناوب الواقع بين مشهدية الموت ومشهدية العزاء ومشهدية الرجوع الوهمي أو الحلمي بعد الموت ترتبط بلاغته التصويرية بتشخيص الحدث وإضاءته بوسائل لا تتعلق بالتشبيه ولا بالاستعارة، ولكنها تتعلق ببصرية المشهد وعلاقات التكوين اللامرئية.

وللشاعر محمد جبر الحربي نص بعنوان «سقوط «يدخل ضمن دائرة المجاز البصري، فالقارئ يشعر أنه يجسد السقوط تجسيدا حيا يرى بالعين:

نعم كنت أعبر
أن جاءني صوتك العود
وانهمرت نبرة الحزن فيه
ومد أصابعه راعشا كالوريقات
مئذنة للسلام
له أول القلب.. آخره، وانعتاق الخيول له
رفة الموج، دفء اليدين، المدى
لغة زادها العاشقون وقاتلتي
حين تسحبني للحديث
انهمرت
انهمرت
انهمرت
نعم كنت والصوت
والصوت كنت
نعم وانكفأت
على بحر دم.

ويعلق الدكتور الفيفي على النص السابق فيقول «وهذه التقنية المشهدية الدرامية هي ما يتوسلها محمد جبر الحربي ببراعة، وهو يصور حالة السقوط في آخر قصيدته «سقوط» ...وهكذا تكاد تلفح القارئ أنفاس هذا السقوط المسرحي بتداعيات الأفعال المتلاحقة فيه بتتابع المفردات، وتكرارها دون حرف عطف، بتواتر الإيقاع، وتطارد أصوات القوافي، ثم بطريقة الرسم الكتابي الذي ينكفئ إلى مصب النهاية من هذه القصيدة» (١٨)

ويأتي الشاعر حمد حميد الرشيدي في قصيدته (حمى الليل)ليرسم لنا لوحة



تشكيلية تجمع بين الليل والغروب وانتظار الفجر وفق رؤيته الإبداعية:

ويأتي الليل محموما
وئيد الخطو
يغشى حينا الشرقي
بأجنحة غرابية
وفي جيب الغروب يدس قرص الشمس
فتندثر الشوارع تحت أشلاء الدجى
الحالك
فتغمدها وتخنقها
تشل شعورها بالنور والمستقبل الفجري
فيجثو الصمت مقهورا على العتبات
والأبواب موصدة
بوجه الزائر القادم
بأضغاث من الأحلام يرسمها
بعين طالما لهثت
لنور الفجر وارتقبت. (١٩)

فتشخيص الليل في صورة ذلك المحموم الذي أثقلته الخطا، وكانت أجنحته غرابية بما يرمز للتشاؤم من خلال اصطياد الدلالة اللونية، وتصوير الشمس بأنها تندس في جيب الغروب، ويسيطر الظلام على المكان فتصبح الشوارع خاضعة تحت سطوته، ومختنقة بالدجى القاسي، فيصبح الجميع أناس وجمادات في انتظار الفجر القادم ممثل النور والخلاص، هذه الصورة بالشكل الذي صيغت به لا ترصد إلا من خلال زاوية بصرية تمتلك القدرة على التخيل، وتتبع تفاصيل المدركات وترتيبها بشكل نسقي.

الهوامش

علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة / ط٣/مكتبة النصر / مصر / ١٩٩٣/٧٤،٧٥
عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز / تصحيح الشيخين: محمد عبده، ومحمد الشنقيطي / مطبعة المنار / القاهرة / د. ت / ٣١٤
عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة / تصحيح الشيخين: محمد عبده، ومحمد الشنقيطي / مطبعة المنار / القاهرة / د. ت / ١٢٣
عبد العزيز موافي: تحولات النظرة وبلاغة الانفصال / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ٢٠٠٥ / ١٣٢
هدى الدغفق: ديوان لهفة جديدة / دار المفردات للنشر والتوزيع / ط٢ / ٢٠٠٥ / ٣٠
سعيد بادويس: ديوان نكهة الموت المصفى / مطابع ألوان / الرياض / ٩/١٩٩٧
عبد الله المعيقل: موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث / مج٢/الشعر/ دار المفردات للنشر / الرياض/٢٠٠١ /٣٥٤
السابق / ٤٣٧
هدى الدغفق: ديوان الظل إلى أعلى: دار الأرض / الرياض / ١٩٩١/٦٦،٦٧
موسوعة المصطلح النقدي: ت: عبد الواحد لؤلؤة / منشورات وزارة الثقافة والإعلام / بغداد / ١٩٨٢ / ٤٢٥
كمال أبو ديب: مقالة هاملت / مجلة المهد / ع ٣،٤ / ٣٤
ابن وهب: البرهان في وجوه البيان / ت: أحمد مطلوب، وخديجة الحديثي / مطبعة العاني / بغداد / ط١/ ١٩٦٧ / ٦٦
عبد الله المعيقل: الموسوعة / م. س / ٤٦٦
فوزية أبو خالد: ديوان ماء السراب / دار الجديد / بيروت / ١٩٩٥ / ١٦
علي بافقيه: ديوان رقيات يليه جلال الأشجار / النادي الأدبي بالرياض / ط١ /٢٠٠٧ / ١٢٧
عبد العزيز موافي: تحولات النظرة / م. س / ٨٩، ٩٠
عبد الله الصيخان: ديوان هواجس في طقس الوطن / دار الآداب / بيروت / ١٩٨٨/ ٦٥- ٦٧
عبد الله الفيفي: حداثة النص الشعري / النادي الأدبي بالرياض / ٢٠٠٥/٨٩، ٩٠
حمد حميد الرشيدي: ديوان للجراح ريش وللرياح وكر / رولا للدعاية والإعلان / الرياض / ١٩٩٧ / ١٧

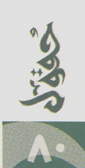






المملكة العربية السعودية: موسيقا من عنيزة مدينة نجد القديمة[1]

ترجمها وقدم لها: د. رلا صلاحية



تعد المملكة العربية السعودية من أكثر البلدان العربية التي تستثير مخيلة الغرب بلا منازع. فمازالت مجهولة لدرجة كبيرة ويلفها عدد كبير من الأحكام المسبقة. ويعتبر ذلك صحيحاً لاسيما فيما يخص هضبة نجد،ذاك المركز التاريخي والجغرافي لشبه الجزيرة الذي تتم مقاربته بصورة خاطئة بمنطقة يقطنها البدو الرحل الذين يعيشون على تربية الجمال.

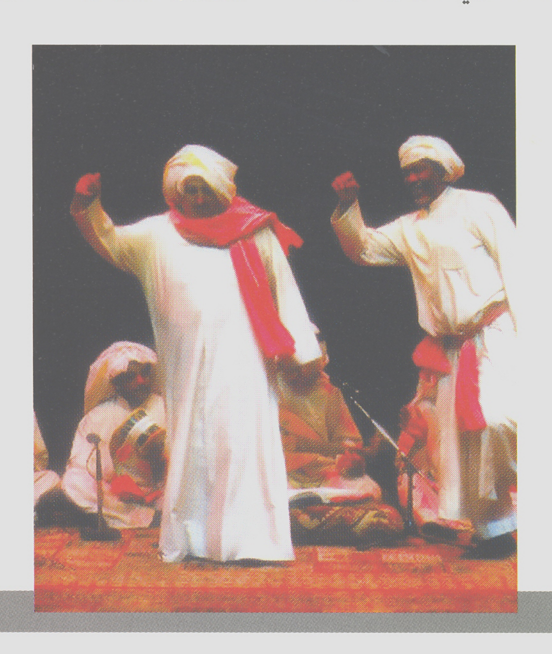
لا يمكننا بالتأكيد أن ننفي أهمية البدو في هذه المنطقة ولكن إذا ما مثلوا دوراً بارزاً في تاريخ الثقافة في هضبة نجد فهم لا يمثلون سوى إحدى الفئات السكانية فيها.

في الواقع، منذ القرن الهجري السابع احتلت قبائل وعشائر مختلفة في المنطقة واحات نجد التي تشكلها مياه وادي رماح وروافده. وهذه المجتمعات القروية كانت تعيش على الزراعة والحرف والتجارة. وكانت تربط فيما بينهاعلاقات تجارية واجتماعية معقدة وتربطها كذلك بالجوار، وتتسم هذه العلاقات بروح المنافسة الدائمة التي كانت تنتهي غالباً بالصراعات المسلحة. وهكذا في القرن الثالث عشر أسست إمارة عنيزة في منطقة القصيم. وظهرت مدن أخرى أصغر منها أيضا: مثل مدينتي حائل وبريدة، إلخ...

وكانت هذه التجمعات مراكز مدنية فعلية يتزعمها أمير وتحت سلطته يتدبر المواطنون أمر الدفاع عن أنفسهم. وكانوا يحمون أنفسهم فيما وراء أسوارهم الطينية من عالم الصحراء الذي يتحكم به البدو المستقلون. وبين عالمي (الحضر والبداوة) هذين نشأت شبكة تبادلات بالمنتجات الزراعية والحرفية مقابل الحيوانات والخدمات (تجارة القوافل).

في عام ١٨١٨، دخلت جيوش الباشا المصري في حملة على الدولة السعودية الأولى إلى منطقة نجد، وأرغمت عنيزة على اتباع قائد الجيوش المصرية إبراهيم باشا. ولكن بعد بضعة أعوام تمكنت المدينة من استعادة استقلالها.

يرى سكان عنيزة أنها هي أم القصيم. وتشهد قصص قديمة للرحالة بجمالها وبأهميتها في المنطقة. ففي العشرينات أسماها الكاتب اللبناني أمين معلوف، (باريس نجد)، وهذه العبارة أخذت أهمية عظمى



في أرجاء المملكة العربية السعودية كافة حتى يومنا هذا.

إلا أن نمو البترول في السبعينات حول شكل المدينة القديمة والتي أصبحت اليوم مدينة مهجورة، بعد أن كانت متصلة بالجامع وبالسوق الذي كان من أكبر أسواق نجد آنذاك. هنالك كانت تشرق الشوارع السكنية، ضيقة ومظللة، و كانت منازل الطين المكونة من دورين أو من ثلاثة أدوار تنتصب جنباً إلى جنب فتتجاوز الشوارع الضيقة خالقة جواً من النضارة والحميمية.

وإذا ما لم تعد تلك الأحياء القديمة اليوم سوى أطلالاً فإن سكانها مازالوا يتمسكون مع ذلك بالحفاظ على تراث ليس بمادي ولكنه أساسي في كل أنحاء شبه الجزيرة العربية، ألا وهو الشعر المنشد. لعلهم بذلك يحتفظون برأس مال الحكمة البدوية التي تمنح الأولوية للميل إلى الثقافة الشفهية أكثر من الأمور المادية.

إن هضبة نجد معروفة بكونها مهد الشعر العربي التقليدي، وكذلك الشعر النبطي و الشعر الشعبي المنشد باللهجة العامية والذي تعود أصوله إلى الجاهلية.

وبسبب الانعزال الطويل الذي عاشت فيه منطقة نجد فقد كتب للشعر النبطي العمر المديد بفضل الرواية الشفهية البدوية. وانقسم هذا الشعر إلى عدة أنواع، وحتى يومنا هذا مازال يعتبر فناً راقياً تماماً مثل فنون القتال.

في عالم البداوة، حافظت الموسيقا التي احتضنت هذا الشعر على إمكانيات بسيطة جداً من حيث اللحن والإيقاع والآلات كالربابة. على خلاف التجمهرات المدنية التي تطورت بفضل العديد من التأثيرات الخارجية كالإيرانية والهندية والإفريقية والتي يعتبرشعر عنيزة السامري أكبر شاهد عليها.

ويقسم سيمون جارجي الشعر النبطي إلى ثلاث سمات أساسية:

- الشعر المنشد أو المقدم بدون آلات موسيقية و يلقيه أحد الشعراء.
- الإنشاد الذي ترافقه الربابة.
- الشعر المقطع الموزون الذي يقدمه شاعر واحد أو تقدمه مجموعة بمجاوبات صوتية مختلفة.

وتنتمي التسجيلات المقدمة على هذه الأسطوانة إلى التصنيف الثالث من التصنيفات السابقة.

السامري

لعل أصل هذه الكلمة يعود إلى الفعل «سمر» أي أمضى الليل بالتحدث إلى الآخرين والسهر برفقتهم. وهناك كلمات أخرى مشتقة من نفس الأصل كالسمر الذي يعني المحادثة الليلية أو سهرة تروى بها القصص والحكايات والروايات ويقصد بها أيضاً أحد أنواع الشعر المنشد البدوي المقطع. و كتب الرحالة جون لويس بيركهاردت في روايته التي تتحدث عن رحلته التي قام بها في بداية القرن التاسع عشر مابين مناطق البدو في سورية والأردن و شبه الجزيرة العربية قائلاً:

« للعرب أغان وطنية مختلفة، وأغاني النساء العربيات تسمى بالسمر». فأثناء الأعياد والمناسبات وعند حلول الليل تنسحب النسوة على مسافة بعيدة ماوراء الخيام وتنقسم إلى مجموعتين من ست أو ثمان أو عشر نساء، وتبدأ المجموعة الأولى ثم تتلوها المجموعة الثانية وتكرر المقطع نفسه.

ومن المهم أن نذكر أن هذا الوصف للسمر للرحالة بيركهاردت يوافق إلى حد ما السامري مع ملاحظة أنه في عنيزة يقدمه الرجال وترافقهم الدفوف فقط.

فكلمة سامري تدل إذن على جلسة موسيقية جماعية تقدم فيها أناشيد من عدة أنواع شعرية وموسيقية خاصة بالشعر النبطي، ولكنها تدل أيضاً على نمط شعري يمكن أن ينشد بشكل إفرادي أو جماعي تبعاً للأوضاع المختلفة. وبذلك فإن السامري





المقدم في هذه الأسطوانة يستمد مادته من أربعة أنواع: (السامري كنمط شعري، والحوطي والنقوز والسامري طرق طويل).

وحسب بعض الأقوال فإن السامري كان مرتبطاً بالزار، وهو عادة من عادات الهيمنة جلبها الزنوج من إفريقيا وانتشرت في شبه الجزيرة العربية. وهناك روايات تقول أنه إذا ما لدغ عقرب أحداً كانوا ينشدون له السامري فيبقى بذلك ساهراً بانتظار قدوم من سيداويه. ولايمكن للمرء أن يستبعد فكرة لسعة الحيوان السام بالهيمنة، فهي ظاهرة ملحوظة في عدة مناطق من العالم.

ولكن مهما يكن الأمر لنكتف هنا باعتبار السامري كتظاهرة موسيقية شعرية راقصة ترافق المناسبات السعيدة. وسابقاً كانت تقام سهرة مساء كل يوم خميس أي ليلة الجمعة، واليوم يقام السامري عموماً في حفلات الزواج وبعض الأعياد الدينية والمناسبات العائلية والاجتماعية الخاصة.

يجثو المنشدون قارعو الدفوف على ركبهم في صفين متقابلين كل منهم يحمل دفاً يمسكه بواسطة مقبض خشبي. وقائد الفرقة السامرية يبدأ الأنشودة بالشطر الأول للقصيدة ويتبعه بالتتالي كل من منشدي الصفين المذكورين.

وبينما تؤدى الأنشودة يبدأ أحد الصفين بالقرع على الدفوف بأبهة كبيرة. وما إن يستقر الإيقاع بشكله الصحيح يبدأ الصف الثاني رقصة جاثية هادئة ومؤثرة. وينحني الراقصون يمنة ويسرة مع حركة إيقاع الدفوف الصادحة ثم يميلون إلى الخلف وينهضون ويضعون دفوفهم على رؤوسهم ثم يدعوها تهبط بهدوء إلى الأسفل وبحركة موحدة ينسابون نحو الأرض. و في مشهد تلك اللوحة الراقصة يبدو الراقصون والمتفرجون غارقين في حركة واحدة في عالم تتمازج فيه الحقيقة بالخيال بكل حميمية.

وبين الفينة والأخرى ينهض أحد العناصر المساعدة مأخوذاً بالإيقاع ويدخل في الفسحة التي تفصل بين المغنين وينحني أمام أحد الدفوف ثم يشرع بالرقص، ربما يكون في ذلك ذكرى مبهمة من رقصات الزار. وقد يتغير ترتيب المغنين الراقصين أثناء السهرة. فالواقع أنه أثناء بعض الأناشيد يقومون



بتشكيل حرف ( ) يتقابل صفان من المغنين فيما يذهب قارعو الدفوف إلى الخلف. وهكذا من أنشودة إلى أخرى ومن إيقاع إلى آخر ومن رقصة إلى أخرى تمضي السهرة وتتسلسل فيها قصائد الحب والحنين ومديح الجمال المرأة والطبيعة وآلام العاشق الوحيد وآماله. وتسجل الألحان لحظات من الصمت المتكررة والمتلازمة في قبة السماء تاركة المغنين والمستمعين في حالة متماثلة من السحر التأملي.

أناشيد العمل

إن أنشودتي العمل اللتين تأتيان في آخر الأسطوانة وإحداهما عن العزق (نزع الأعشاب الرديئة) والأخرى عن فرز البذار توضحان تماماً ملاحظة سيمون جارجي التي تفيد بأنه: « لاتوجد حسب معلوماتي أناشيد عن العمل قائمة بحد ذاتها في الشعر الشعبي في المشرق العربي. أنا لاأقصد أن الرجال أو النساء الذين يعملون لاينشدون أثناء إنجاز العمل (...) لكن الموضوع الأدبي لتلك الأغاني لايهدف إلى الحث على العمل ولا إلى الإشادة بصعوباته (...) فقط اللحن هنا يلعب هذا الدور، إذ أن المحتوى الأدبي قد يكون عن الحب أو الحرب أو عن السياسة». إن الأنشودتين التاليتين هما في الواقع غنائيتان وفقط الإيقاعات تدل على حركات العمل لاسيما في أغنية العزق.

التسجيلات

إن نصوص الأناشيد الست المسجلة على هذه الأسطوانة هي قصائد حب. وهذا الاختيار الذي تم بواسطة الموسيقيين يعبر بشكل كبير عن هيمنة هذا الموضوع في الشعر الشعبي العربي بنهاياته المتعددة: كصعقة الحب والحب المستحيل وفراق الأحبة والحنين... إلخ.

في الحقيقة وفي مجتمع يسود فيه الزواج حسب نظام القرابة والأولوية فيه لأبناء العم وأقرباء الأب، جادت قريحة الشعراء لاسيما في موضوع البحث عن الشريك المناسب.

١- السامري: سقى صواب الحيى (من أشعار محمد اللعبون)

سقا صوب الحيا مزن تهاما
على قبرن بتلعات الحجازي
يعط بها البختري والخزامى
وترتع فيها طفلات الجوازي
وغنت راعبيات الحماما
على ذيك المشارف النوازي
صلاة الله ربي والسلاما
على من فيه بالغفران فازي
عفيف الجيب ما داس الملاما
ولا وقف على طرق المخازي
عذولي به عنيدن مايراما
ثقيلن من ثقيلات المرازي

يجثو المنشدون قارعو الدفوف الثمانية عشر في صفين متقابلين (المجموعة أ والمجموعة ب).

0،00 – تبدأ الأنشودة بعرض لحن الشطر الأول من البيت الأول، يؤديها قائد مجموعة السامري بأسلوب منمق جداً.

0،17 – ثم تتابع المجموعة أ بطريقة المجاوبات الصوتية المختلفة.

0،34 – ثم تكرره المجموعة ب.

0،49 – وعند الإعادة التالية لهذا الشطر الأول يقرع منشدو المجموعة أ الدفوف إيقاعاً مكسوراً بتواتر ٨/٥ وبذلك تتبسط الجملة اللحنية عندما يوعزإليها الإيقاع بذلك.

1،02 – يعاد النص بعينه ولكن بصوت منشدي المجموعة ب، وترافقهم باستمرار دفوف المجموعة أ وبدورة الإيقاع ذاتها.





(الجمل الموسيقية على السلم)

1،14 – تنقلب الحركة حيث يتابع منشدو المجموعة أ الشطر الثاني وترافقهم دفوف المجموعة ب ولكن هذه المرة على إيقاع 6/4 مما يفرض على الأنشودة ترتيبة إيقاعية معينة.

(الجمل الموسيقية على السلم)

1،14 تقلب الحركة إذ يتابع منشدو المجموعة أ الشطر الثاني وترافقهم المجموعة ب على الدفوف ولكن هذه المرة على إيقاع 6/4 مما يلزم الأنشودة بترتيبة إيقاعية معينة.

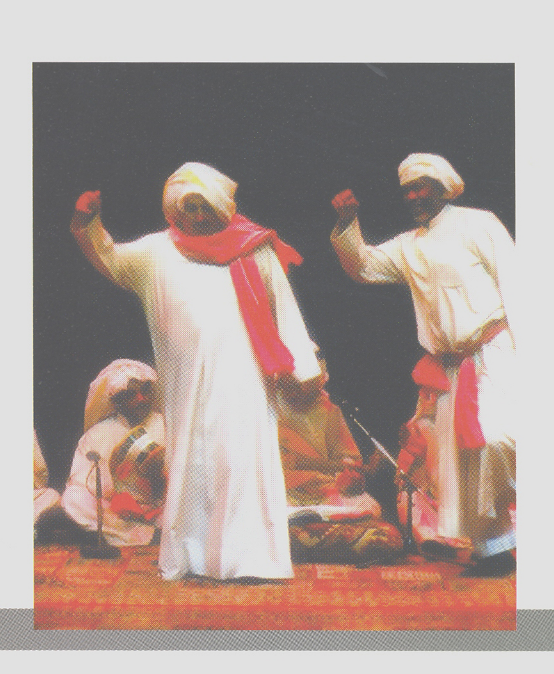
ويقوم حينئذ قارعو دفوف المجموعة أ ودفوفهم بأيديهم برقصة جاثية مسجلين لحظات من الراحة لبعض حركاتهم بالانضمام إلى الإيقاع الذي تمسكه المجموعة ب (1،32 – 1،55 – إلخ) بينما يطلق أحدهم من حين لآخر أصواتاً حماسية (٢،١٤). وتستمر الأنشودة بذلك بالتناوب ما بين المجموعتين، والإيقاع تضبطه المجموعة ب بينما يرقص قارعو دفوف المجموعة أ. ويكرر بذلك كل شطر من القصيدة ست مرات حسب الترتيب التالي: أ ب أ ب أ ب.

8،39 – يتوقف الرقص وينضم قارعو الدفوف في المجموعة أ إلى قارعي المجموعة ب. وهذا الجسر الموسيقي يهيئ لتبادل الأدوار التالي.

8،52 – يتم تبادل الحركة بحيث تقرع المجموعة أ الإيقاع وتقوم المجموعة ب بالرقص والدفوف بأيديها.

15،33 – وتمهيداً لانتهاء الأنشودة تقوم المجموعة أ بالقرع المستمر على الدفوف.

يتألف هذا الشعر السامري إذن وفقاً لمجموعة من المقابلات الثنائية التي تؤثر على جميع عناصرها المكونة: الشعرية (بيت مؤلف من شطرين) والمكانية (مجموعتين من الكورس متقابلتين) والموسيقية (تناوب نصف جوقي) والإيقاعية (إيقاع فردي وإيقاع زوجي) وبتصميم الرقصات (إيقاع/ رقص) في رسم بياني مطول بالدمج المتتالي الذي يمكن تصويره كالتالي:





جدول الأغنية:

مقدمة: غناء منفرد

المجموعة أ: (مجاوبات صوتية)

المجموعة ب: مجاوبات صوتية

المجموعة أ: إيقاع ٨/٥

المجموعة ب: إيقاع ٦/٤

المقطع الأول:

المجموعة أ ترقص

المجموعة ب تضبط الإيقاع

الرسم يوضح المبادلات الثنائية لشطور المقطع الأول.

فاصل انتقال

المقطع الثاني:

المجموعة أ تضبط الإيقاع

المجموعة ب ترقص

الرسم يوضح المبادلات الثنائية لشطور المقطع الثاني.

٢- حوطي:

أمس في سوق مدري

أمس في سوق مدري عارضتني غزالي
في طريق ما عرفه وان عرفته نسيته
مقدر اطريه من خوفي يجيله مجالي
خايفن المقرد لا يدلون بيته
والتقينا بلا ميعاد والسوق خالي
سمت منه المواصل باعني و اشتريته
يا خليفة هلي ويا بعد من غدا لي
ارحم اللي بحبك باع حيه وميته

هذا النمط الحوطي يعتبر أقصر وأسرع من السامري الذي سبقه (علامات موسيقية) وترافقه الدفوف بإيقاع ٨/٧. وهو يخضع لنفس المبادئ العامة للسامري: مقدمة بالمجاوبات الصوتية، ثم تناوب بين قسمي الجوقة ولكن بخط بياني عام أكثر بساطة إذ أن المجموعة أ تقرع الدف على طول الأنشودة بينما تقدم المجموعة ب اللوحة الراقصة.

٣- ناقوز:

ياذا الحمام (الكاتب غير معروف)

يا ذا الحمام اللي سجع
وش بك على عينيك تبكيها
ذكرتني عصر مضى وفنون
وانا دروب الغي ناسيها
واثر الموده يا ملا ذا اللون
لا رحم ابو من لامني فيها
لا تطري الفرقا على المحزون
ما اداني الفرقا وطاريها
اهلي يلوموني ولا يدرون
والنار تحرق رجل واطيها

هذه الأنشودة تستدعي ترتيب مختلف لقارعي الدفوف عن الأنشودتين السابقتين. فهم يتوزعون في ثلاث فرق: صفان من المنشدين بوضعية الوقوف متقابلين وخلفهم ستة من قارعي الدفوف. وهؤلاء بدورهم ينقسمون إلى فئتين من ثلاثة شبان: فئة تدق إيقاعاً بنفس الديمومة في زمن سريع جداً والفئة الأخرى تقرع إيقاع الوحدة. كما يوضح الشكل التالي:

وهذ المرة يبدأ قارعو الدفوف يتبعهم المنشد المنفرد الذي يؤدي البيت الشعري الأول ومن ثم يقوم بترديده كل صف على حدة وثم ينتقلون إلى البيت الذي يليه.

السامري:

سرا البارق (طرق طويل)

سرا البارق اللي له زمانين ما سرا
صدوق المخايل بارقه يجذب الساري
على فرعة الوادي وسيله تحدرا



تغني طيور الما على الحاير الجاري
مرابي غزال عقب عرفه تنكرا
عليه الله أكبر كل ما حل له طاري
نطحني بقرض الهيل حدر المشجرا
جميل المحاسن لا ضخيم ولا عاري
ابو لبة مثل القمر ضاح واسفرا
تواسى على الما جل خلاقها الباري
أرى سلبة العاتق إلى لد ما درى
كما سلبة العرجون في صفحة الذاري
برى الجرح منه ومني الجرح ما برى
وهو يحسب انه يوم طال المدى باري

هذه الأنشودة تقدم نظام الأنشودة السامرية الأولى بمقدمتها مع اختلافات بسيطة حيث تبدأ بالإنشاد المنفرد ثم يبدأ الكورس (الجوقة) بالمجاوبات الصوتية البطيئة ثم يبدأ الإيقاع بالدف وهذه المرة يكون ٤/٣ ويتبعه الإيقاع الأساسي ٦/٤ ومن ثم التكرار المتناوب لكل شطر والرقص على الدفوف الذي يؤديه الصفان كلاهما.

٥- أنشودة البذر
(الشاعر غير معروف)

يارجم ياللي بالخلا نايف عاري
عسى تسقيك السحايب عشاويه
يا رجم ما مروك الاظعان حوالي
ما شفت معهم جادل فيه ماريه
ماريته وان حط بالسوق خلخالي
ونقش حجيجه للهواويه

بعد أن يقوم المنشد المنفرد بعرض الشطر الأول تتابع الجوقة بالتتابع القصيدة مكررة كل شطر عدة مرات فيما يقوم المنشد المنفرد بإطلاق صرخات تشجيعية للفرقة المنشدة.

٦- أنشودة العزق
(الشاعر غير معروف)

يا ذيب يا اللي هاضني بعواه
قبلك وانا عن صاحبي سالي
مدري حدر والا نحر مرباه
والا مع ابن حميد نزالي
قلت المصافح مد لي يمناه
قلت المودع قال محتالي
واصبر الى بدا الشهر نقضاه
واشرب وعل وسامحن بالي
ودقاق رمش العين أنا منساه
مادمت أنا في غي الاجهالي
والله ينسى اللي بعد ينساه
ياكيف ابنسى طيب الفالي
ياعل عينن ما بكت فرقا
تعطى العما بصبيها الغالي
يا قصر ياللي مشيدن مبناه
ياقصر وين الصاحب الغالي

هذه الأنشودة تؤدى بالمجاوبات الصوتية حيث يكون المنشدون منشغلي الأيدي بالعمل، وهي تتم بالتناوب بين المنشد المنفرد والجوقة وبشكل نصف جوقي متناوب. ويقوم المنشد بعرض كل شطرثم وعلى ثلاث مرات ينشد قسم من الجوقة الشطر الأول ثم يجيبه القسم الآخر بالشطر الثاني ومن ثم يعرض المنشد المنفرد الشطر الثاني وهكذا دواليك.

وكل شطر يطابق وحدة إنشادية دنيا تتكرر طوال الأنشودة. و يتسم اللحن ببساطة متناهية ويتطور داخل العرب (الخماسية) ويقوم على حلقة ثلاثية الوزن ممتدة على أربع أجزاء من الأنشودة.

الهوامش:

(١) ترجمة عن الفرنسية د/ رلا حكمت صلاحية - جامعة الملك سعود - الرياض - عن كتيب مصاحب لتسجيلات صادرة عن دار ثقافات العالم (باريس) بقيادة بيير بوا - مارس ١٩٩٨.



عازفو البحر من البحرين



أطياف الغناء العربي

ترجمها وقدم لها: د. محمد القويزاني

تحتوي الجزيرة العربية على مناطق شاسعة ذات أقاليم متباينة وتجمعات سكنية لها تاريخ طويل جداً وثقافات مميزة ومثيرة، لذلك فمن الطبيعي أن تكون موسيقى هذه الأرض الممتدة المعقدة متنوعة بشكل طبيعي وتظهر تعقيداً يبين كيف يطور كل إقليم موروثات ثقافية تعكس بيئته. وبين قاطني الصحراء والبدو في المناطق الداخلية، إلى أهل البحر في السواحل، والحضارات الجبلية في الجنوب تزخر الموسيقى العربية بعمق عريق وثري يندر أن يوجد في أي أرض أخرى.

وليست الجزيرة العربية وحدها التي تزخر بألوانها المختلفة، بل إن كل منطقة لها صفاتها المميزة. فعلى سبيل المثال، تتشكل منطقة شرق الجزية العربية، بما فيها الكويت والبحرين، من ثقافات بحرية، وحضرية، وصحراوية، وأجنبية متناغمة مع عاداتها المحلية لفترة تعود لعدة قرون. وقبل ظهور ثروة النفط في ثلاثينيات القرن الماضي فقد كان الخليج العربي موطن صيادي اللؤلؤ الذين تعود نشاطاتهم لحضارة دلمون القديمة التي ازدهرت قرابة عام ٢٠٠٠ ق.م، وتغطي مايعرف اليوم بالبحرين، وربما أجزاء من المنقطة الشرقية في المملكة العربية السعودية (القطيف) وقطر. وكانت دلمون شريكاً تجارياً نشطاً لحاضنة الحضارة في بلاد الرافدين. ومنذ أيام دلمون إلى اليوم غذيت موسيقى الخليج بمؤثرات دولية حيوية ممتدة إلى القرن العشرين، لذلك فمن غير النادر أن تجد أغانٍ بحرية أو مرتبطة بالبحر تحتوي كلمات فارسية، أو أفريقية (سواحلي)، أو هندية.

كان الرجال في منطقة الخليج يغنون أغاني الحرفيين في قوارب الغوص للتخفيف من الملل والتعب المرتبط بالرحلة، وعند العودة، أو عند العمل على سفن التجار حيث يكون لديهم وقت فراغ كبير، فيغنون أغاني بحرية ترفيهية مثل «الفجري» في القطيف والبحرين، و«الأنس» في الكويت. واليوم لازالت مجتمعات المنطقة الشرقية تعشق أغان البحر القديمة. وبطبيعة الحال تم تطوير أغان حضرية في منطقة الخليج العربي تناسب الاحتفالات البحرية، ويضم ذلك «الصوت» الذي اشتهر في القرن التاسع عشر بمصاحبة آلة العود، والمرواس، وأحياناً الكمنجة.



صيادو اللؤلؤ في العصر الحديث، الكويت

ولازال الصوت موجوداً ويحضى بالاحترام في القرن الحادي والعشرين. ويشار إليه عادةً على أنه المقابل الخليجي لموسيقى الـ «بلوز»، وخاصة مقاطع الدعاء فيها، والنصوص العاطفية المتعلقة بحب لم يتحقق، أو غرام ضائع.

صوت: من غير سائل
ألحان عبدالله الفراج

من غير سائل دمع العين حين جرى
أباح سري وماقد حل بي وجرى
من أجل بدل جمال إن بدا خضعت
له السلاطين والسادات والأمرا
البدر طلعته والورد وجنته
والغصن قامته إن ماس أو خطرا
أفدي بروحي عشراً من مراشفه
تطفي لهيب غرام في الحشا استعرا
طلعاً يمانياً حباباً لؤلؤاً برداً
شهداً رضاباً رحيقاً سكراً سكرا
ومثلها في رياض الخد بارزة
نفائسا تذهب الأحزان والكدرا

ولكن الأغاني النسائية في المنطقة الشرقية تعتمد على تراث بدو الصحراء وأهل نجد. وبطبيعة الحال يمكن سماع الأغاني الشعبية التقليدية في تجمعات النساء في الجزيرة العربية إلى اليوم وذلك اعتماداً على تقاليد العائلة ومعتقداتها الدينية والاجتماعية. ويمكن سماع أغاني كبار فناني العصر مثل أحلام، ومحمد عبده، وعبدالله الرويشد، وترقص الحاضرات عليها عادةً رقصاً خليجياً متيزاً. كما أنه من الشائع سماع أغان صحراوية قديمة في التجمعات المسائية مثل الأعراس، والسامري الذي نشأ وسط الجزيرة العربية ويعتقد أنه يعود لعدة قرون، وله عدة أشكال بما في ذلك سامري عنيزة، والسامري الحوطي واسع الانتشار. وإذا كان للعائلة تراث بدوي فإن حفلات زواجهم لاتخلو من عدة مقاطع من أهازيج تسمى «الفارس»، أو كما تسمى في المنطقة الشرقية «البدوي». وعندما تؤدي النساء رقصة الفارس فإنهن يتقدمن مثل الخيول العربية، ويجرين باتجاه الضيوف الجالسين، ويلعبن بشعورهن الطويلة كأعراف الأفراس. وتتباين تفاصيل الرقصات والموسيقى المصاحبة لها تبعاً للقبيلة أو العشيرة.

كما أنه هناك عدة أنواع من الموسيقى والرقصات



اثنان من مشاهير فن الصوت الخليجي: عبداللطيف الكويتي، ومحمود الكويتي (لاقرابة بينهما)

الشعبية التي يمكن تأديتها في الأعـراس. وغالباً مايترك أهل وادي الدواسر تأثيرهم على الرقصات والموسيقى، بأداء يسميه غيرهم «الدوسري»، وتؤدي بعض المناطق «الخماري»، وهي رقصة بطيئة يميل فيها الراقصون للأمام، ويعني اسمها أنها اختمرت أو تخمرت أو بلغت الاستواء بمرور الوقت، ومن خلال الغناء والأداء البطيء ينكشف المؤدي والموسيقى.

وللرجال من أهل البادية، أو أهل نجد عدة أنواع تقليدية من أجناس الموسيقى الشعبية. فالشاعر الذي يرغب في الرفع من شأن قصيدته، ويضيف إليها بعداً شجياً يغنيها بصحبة الربابة، وهي من الآلات الوترية. والذين يسوقون الإبل يغنون «الهجيني»، وهي أسلوب من الغناء متميز تستجيب له الإبل في العادة. فالأغنية قد تهدئ الجمل، أو تحفزه على المسير حين يبلغ منه الجوع والعطش والتعب مبلغاً كبيراً. و «الحداء» نوع شهير من الغناء العربي تخاطب به الخيول المحببة التي قد يبلغ من حب البدوي لها أن يدعها تنام في خيمته حين تحتاج للحماية.

ولكن الموسيقى ذات الشهرة الفائقة هي الغناء الجماعي الرجالي في وسط الجزيرة. فالعرضة، وهي رقصة جماعية تصاحبها السيوف، وهي الرقصة الوطنية للمملكة العربية السعودية يؤديها كبار الضيوف والأمـراء لبعدها التاريخي والاجتماعي. ومن الشائع أن تؤدى كذلك في الزواجات والاحتفالات الكبرى حين يتم الاحتفال بالتراث والشعور الوطني، وهي موجودة كذلك في دول الخليج وخاصة في قطر الشهيرة بعرضتها الرائعة. وتشتهر قبيلتا شمر وعنيزة بـ «الدحة»، وهي رقصة رجالية يصطف فيها الرجال في صفين أو في دائـرة، ويغنون ويدحون بصوت يشبه أصوات الإبل. وبين الرجال تقف امرأة منفردة ترقص، وكانت في الماضي بنت الشيخ، وتسمى «الحاشي» وتتبختر أمام الرجال الذين يغنون وأحياناً يصفقون، ويغلب أن يمسكوا بأيديهم عصياً تشبه عصي الرعاة. وتهدف بنت الشيخ لإثارة حماسة الرجال للحرب، وفي أوقات السلم لابتداء احتفالات الزواج أو الختان. واليوم يؤدي رجل دور «الحاشي»، حيث يعتبر الآن أنه من غير اللائق أن ترقص المرأة بهذا الشكل بين الرجال.

ولازالت «القلطة»، وهي منافسة شعرية بين شاعرين تؤدى في نجد وبين قبائل الصحراء في الشمال وفي المنطقة الشرقية، وتعتبر واحدة من أكثر وسائل الترفيه الشبابية، حيث يلتقي مساءً صفان من



الملك عبدالله، حين كان ولياً للعهد، يؤدي العرضة

جماعتين أو قبيلتين مختلفتين ويتحدى بعضهم بعضاً في شعر ارتجالي، حيث يرتجل الشاعر الأول أبياتاً يظهر فيها تحديه أو سخريته من الشاعر الثاني أو قبيلته بأسلوب هزلي، فيرد خصمه بأسلوب مماثل. ويتجمع الجمهور المكون من الرجال ويتحلقون حول الجماعتين، ويصل عددهم أحياناً إلى المئات، ويشجعون الشاعرين، أو يرقصون أو تقافزون دعماً لشاعرهم أو قبيلتهم.

تتنوع الموسيقى التقليدية في المنطقتين الوسطى والشرقية، ويزداد هذا التنوع في المنطقة الغربية حيث توافد الحجاج على المنطقة من كافة أقطار المعمورة على مدى آلاف السنين، جالبين معهم عاداتهم المختلفة التي وجدت طريقها في بعض الأحيان للعادات المحلية. ففي ينبع تبرز أساليب البحر الأحمر المصرية، والشرق أفريقية في الموسيقى مثل «السمسمية»، وهي آلة وترية كبيرة ظهرت في بلاد البحر الأحمر غير العربية. كما أنه ليس هناك شك بأن رقصة المزمار في جدة متأثرة بمزمار جنوب مصر المصنوع من القصب الذي جلبه العثمانيون للحجاز. كما أن «المجس» و «الدانة» أسلوبان موسيقيان محبوبان في الحجاز. وفي الطائف يظهر «المجرور» الذي تؤديه جماعة من الرجال على مرتفعات المنطقة الخضراء، بمقاطع رقص منفردة يدور فيها الراقص على نفسه.

وفي المناطق الريفية من الساحل الغربي للجزيرة العربية لازال أهل الباحة يغنون أغاني الرعاة ويعزفون على المزامير وهم يسوقون ماشيتهم على مرتفعات الجبال يحدوهم ضباب كثيف. وفي الجنوب، مثل عسير، تبرز رقصة «الخطوة» التي قد تصاحبها عدة آلات موسيقية. وهذه الرقصة الشهيرة



آلة السمسمية من غرب الجزيرة العربية





التي يؤديها الرجال المصطفون في صف واحد تشبه الرقصة الأمريكية المسماة «شارلستون» التي ظهرت في عشرينيات القرن العشرين، وهي رقصة ثابتة تتمايل فيها الأرجل للأمام والخلف. ومن الممتع أن نلاحظ أن رقصة الشارلستون طورتها التجمعات الأمريكية الأفريقية، ويغلب على الظن أن رقصة الخطوة في عسير لها كذلك أصول أفريقية.

على سواحل منطقة جازان الزاخرة بالغذاء والأرض الخصبة، يظهر نوع آخر من الموسيقى، بطبول محمولة على الصدر لها عصي مثل المرداح، أو الجعب، ويحملها متمكنون من هذا الفن من الرجال والنساء يصاحبهم راقصون تزينوا بأزر، يقفزون، ويتواثبون، ويلوحون بجنبياتهم، وهي آلات حادة شهيرة في الجنوب. وتسمى هذا الموسيقى «العرضة» أو رقصة الحرب في جنوب الجزيرة العربية.

هناك مالا يحصى من أنواع الموسيقى التقليدية المنتشرة في أراضي الجزيرة العربية الشاسعة التي يعود عمر بعضها لآلاف السنين مثل أغاني الحرفيين، وأغاني الأمهات، وأغاني الأعراس، وطقوس العلاج. وقبل ظهور الإسلام كان لدى المثقفين والنخب الفرصة للذهاب إلى مكة والحجاز التي كانت موطناً لمنافسات القصائد المغناة، مثل تلك التي كانت تقام في سوق عكاظ قرب الطائف. كما وجدت القيان في تلك الفترة، وهن إماء مثقفات وماهرات في الشعر والغناء والعزف على الآلات. فالجزيرة العربية بحق أرض ثرية بأنواع الموسيقى وأغاني الماضي والمستقبل.

مراجع مختارة

بن حربان، جاسم محمد. لفجري. البحرين: المؤسسة العربية



رجال من عسير بملابسهم التقليدية



للطباعة والنشر، ١٩٩٤.

٢- دوخي، يوسف فرحان. الأغاني الكويتية. الدوحة: مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، ١٩٨٤.

٣- الجنادرية عرس الوطن. الرياض، وزارة الإعلام، ١٩٩٩.

٤- صدقة، حمدان. أفانين. جدة: الدار السعودية، ١٩٨٥.

٥- عبدالحكيم، طارق. أشهر الفلكلورات الشعبية بقواعدها ونظرياتها الموسيقية بالمملكة العربية السعودية. الرياض: الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، لجنة الفنون الشعبية، ١٩٨٠.

Grund, François, "Danses d'aileurs: La Mâle danse, cérémonies masculines en Arabie Saoudite." Danser, 169, Sept. 1998: 2628-.

Hess, J. J. Von den Beduinen des Innern Arabiens [Of the Bedouin of Inner Arabia]. Zurich and Leipzig: Max Niehans Verlag, 1938.

Ingham, Bruce. Bedouin of northern Arabia: Traditions of the Al Dhafir. London: Kegan Paul, 1986.

Jargy, Simon. "Sung Poetry in the Oral Tradition of the Gulf Region and the Arabian Peninsula', Oral Tradition 1989: 4(188-174 ,(2-.

Shiloah, Amnon. "The Simsimiyya: A Stringed Instrument of the Red Sea Area," Asian Music, Vol. 4, No. 1, (1972), 1526-.

Sowayan, Saad Abdullah. Nabati poetry: The oral poetry of Arabia. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.

The Arabian oral historical narrative: An ethnographic and linguistic analysis. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1992.

Urkevich, Lisa. "'Ardah: Kuwaiti Presentation of a Saudi Genre." Maison des Cultures du Monde, Congres des Musiques dans le monde de lslam, http://www.mcm.asso.fr, 12007 ,15-.

"Music to Wash Off the Sea," Hadeeth Ad-Dar, Dar Al-Athar Al-Islamiyyah, Kuwait National Museum. 26: 192008 ,23-.

"Saudi Arabia." The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 2000, 22: 32428-.

"Sawt: Art Song of Kuwait." Hadeeth Ad-Dar, Dar Al-Athar Al-Islamiyyah, Kuwait National Museum. 24: 222007 ,25-.

"Women's Days at the Saudi Janadriya Festival with Musical Musings," E-CMES, Harvard University Journal of the Center for Middle East Studies, Oct. 2006.

الهوامش

(١) د. ليسا يوركوفيتش أستاذ مشارك في علم الموسيقى والموسيقى الإثنية، ومديرة مشروع التراث العربي في الجامعة الأمريكية بالكويت. وصلت للكويت عام ٢٠٠٣ لإجراء أبحاث حول الموسيقى والموسيقيين في الكويت ومنطقة الخليج العربي. كما عملت في المملكة العربية السعودية لمدة أربع سنوات وأجرت أبحاثاً حول نجد، والحجاز، وعسير، ومنطقة الحدود مع اليمن. وعملت سابقاً أستاذاً في جامعة بوسطن حيث قامت بتدريس مواد حول الموسيقى العربية. حاصلة على الدكتوراه من جامعة ميريلاند بالولايات المتحدة. وتعمل حالياً على كتاب حول الموسيقى العربية.





* تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي: سميرة المطيري.
* الموسيقى عند العرب القدامى والأسبان: سميرة المطيري.



تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي

سميرة المطيري

يقدم الكاتب هنري جورج فارمر في هذا الكتاب دراسة عن تاريخ الموسيقى العربية حيث أتبع طريقة التدرج التاريخي التقليدية لأنها تتفق مع غرضه من هذا الكتاب تمام الاتفاق، فأستطاع بيسر تام توضيح علاقة الموسيقى بالحياة الاجتماعية والسياسية عند العرب من أيام الجاهلية حتى القرن الثالث عشر الميلادي. ويوضح الكاتب أيضا أن أغلب الدراسات في مجال الموسيقى كانت مأخوذة عن اليونان والفرس لكونهما مصدرا للفن وهذا يرجع إلى ندرة المصادر الموثقة عن تاريخ الجزيرة العربية وبلدانها.

أشار فارمر أن أقدم مصدر تاريخي عن جزيرة العرب يعود تاريخه إلى الألف الثالثة قبل الميلاد. ذكر أن هنالك بلدان عرفت في الجزيرة العربية ومنها (مَكن)، مملكة (كمش)، (ماشو)،(خخو)، (ملخا)، و(سَبُو). ومع أن المواقع الصحيحة لهذه البلدان ظلت موضع حدس وتخمين فالآراء مجمعة على أنها بلدان في شبة جزيرة العرب. ويُرجح أن كلاً من (مكن) و(سبو) ليستا إلا المملكتين العربيتين (معَن وسبا) اللتين ازدهرتا في جنوب الجزيرة. وان (كمش) و(ماشو) كانتا في وسط الجزيرة. وقيل إن (خخو) و(ملخا) كانتا واقعتين في الغرب. كان للمملكتين (معن) و(سبأ) دورها في السؤدد، الأولى بعاصمتها (قرناوو) و(يثيل) والثانية بعاصمتها (مأرب)، وان كل واحدة منها مدت سلطانها ونشرت حكمها حتى خليج العقبة. وبفضل جهود السياح والباحثين والمستكشفين استطاع فارمر أن يقدر بأن هذه الممالك العربية كانت قد قطعت شوطاً بعيداً في مضمار الحضارة في دائرتها الخاصة يضاهي ما بلغته الحضارة البابلية- الآشورية. وهذا يؤكد أن جزيرة العرب لعبت دوراً ذا شأن في إكمال الحضارة. ومع هذا فقد ندر وجود أثرا لشيء ذي صلة بالموسيقى مصدره العرب الأقدمون. لا سيما أن العرب كانوا يكدحون لِسادتهم الأشوريين فيمضون ساعاتهم في غناء (أليلي) وموسيقى (ننكوتي) التي كان يطرب لها الأشوريون فيطلبون المزيد منها. ويشير الباحث إلى أن هذا لا يجعلنا نفترض





مستوى واحد للحضارة الموسيقية عند كل من الأشوريون والعرب.

وفي بداية العصر المسيحي ظهرت على مسرح التاريخ أحداث شديدة قدر لها أن تغير كل وجوه الحياة السياسية والاقتصادية لشبة الجزيرة. لا شك أن سقوط إمبراطورية بابل وآشور كان لها تأثير في المالك العربية التي لم نتجُ من الضغط السياسي والاقتصادي حيث تركت المدن العظيمة وأصبحت الهجرة بمثابة الأمر اليومي إلى أن ظهرت الحضارة الإسلامية العربية.

وقد ضمن هذا الكتاب سبعة فصول بدءً بأيام الجاهلية إلى العصر العباسي وقُسم كل فصل إلى ثلاثة أبواب، ويذكر المؤلف في الباب الأول العوامل الاجتماعية والسياسية لتلك الحقبة الزمنية، والباب الثاني إلى وصف الحالة الموسيقية العامة لنفس الفترة مع إيراد تفاصيل عن نظرية الموسيقى والفن العلمي، وخُصص الباب لثالث لذكر سير مشاهير الموسيقيين: مؤلفين ومغنين ونظريين.

أيام الجاهلية من القرن الأول حتى القرن السادس

يبدأ الكاتب بسرد تاريخي سلس وممتع مبرزا أهم العوامل الاجتماعية والسياسية التي ساعدت في نشوء الفن الموسيقى في الجزيرة العربية. يرى الباحث أن جنوب الجزيرة العربية يعد من أهم معالم الحضارة البائدة للجزيرة العربية حيث كان ملوك سبأ بني حمير هم الحكام في القرن الرابع عشر وتعد تلك الفترة فترة ازدهار للشعر والموسيقى. ومن أهم الحقائق المثبتة التي شاعت في أيام الإسلام الأولى أن بعض الملاهي كانت مأخوذة عن الجنوب ومن بينها المعزف والكوس. وبالإضافة إلى جنوب الجزيرة العربية تعتبر الحجاز من أهم المناطق التي ساعدت في ازدهار الموسيقى لدى العرب. فالكعبة وسوق عكاظ بمكة كانا أشبة بمراكز الاجتماعات الشعبية للبقاع المجاورة. كانت المعلقات تُتلى وتُنشد وكان الشعراء منشدو القصائد من شتى أقطار الجزيرة ينافس بعضهم بعضا على إحراز السبق في مجال



فنهم. ظهرت العديد من آلات الطرب الشائعة مثل المزهر والمعزفة والقصابة والمزمار والدف وفخرت الحجاز بأنها منبت الموسيقى.

أما بالنسبة للحالة الموسيقية في أيام الجاهلية فكان عبده الأصنام ينشدون ترانيم متنوعة عند تقربهم للأصنام وذبح القرابين لها ومن المحتمل أن تكون مصحوبة برقص كما هو الحال عند القبرصيات والفينيقيات. كانت نساء الجزيرة تساهم في موسيقى أعياد العشيرة أو القبيلة. انتشر كذلك في أيام الجاهلية المغنيين والمغنيات والذي لا يستهان بدورهم في الحياة الأدبية والموسيقية ومن أشهر المغنيين (احمد النصيبي). ومن أشهر مغنيات مشركي قريش (هند بنت عتبة) والتي تنشد أغاني الحرب وتندب قتلى (بدر). وكان زحف بني قريش يُحثث بغناء النسوة والضرب على الدفوف. أصبح استخدام المغنيات جزءً لا يتجزأ من حياة المجتمع فانتشرن المغنيات بكثرة في الحانات لتسلية الرواد وكبار قريش.

أشار الباحث أيضا أن أول صوت موسيقى ظهر في جزيرة العرب هو (الحداد) وهو غناء القافلة- صوت الجمل أثناء رفع أقدامه ووقعها. كان لأهل اليمن أيضا جنسان من الغناء: الحميري والحنفي والأخير أحسنهما- نوعان من أغاني ما قبل الإسلام. انتشرت آلات الطرب الوترية حينذاك مثل العود، الكران، الموتر، الكنك، المعزفة، والمربع. شاع استعمال الطبول والدف والصنوج.

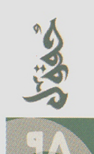
ذكر فارمر في الباب الثالث لهذا الفصل مجموعة من مشاهير الغناء والشعر في أيام الجاهلية مبتدأ بشاعر بني تغلب الأشهر (عدي بن ربيعة) والذي لُقب بالمهلهل لحسن صوته. وأشار أيضا إن (علقمة بن عبدة) من القرن السادس عشر هو من أحد الشعراء الذين عَدوا في بعض الأحيان من شعراء المعلقات. أما الأعشى (ميمون بن قيس) المنسوب إلى اليمامة فلم يترك بقعة من بقاع جزيرة العرب إلا وصلها وصنجته في يده. كان (النصر بن الحرث)



سليل آل قصي الشهرين أبناء عمومة النبي محمد -صلى الله عليه وسلم- احد الشعراء المغنيين في الجاهلية. حفظ التاريخ أسماء الكثير من المغنيات ومنهن (جرادتا عاد) الشهيرتان، (قعاد وثمود)، (هزيلة)، (عفيرة)، وأم الشاعر الشهير حاتم الطائي. ومن يجدر ذكرهن أيضا في هذا المجال (الخنساء)، (هند بنت عتبة) و(بنت عفزز).

الإسلام والموسيقى

يتطرق الكاتب في الباب الأول من هذا الفصل إلى موقف الدين الإسلامي من الموسيقى. ويوضح الاختلافات بين العلماء في تفسير الآيات والأحاديث المعنية بهذا المجال فقد باتت مسالة تحليل وتحريم الموسيقى قضية ذا شان لدى كثير من العلماء. ذكر الباحث أن المسلمون فسروا عبارة (لهو الحديث) بالغناء وأن النبي محمد -صلى الله عليه وسلم- كان يتحامى الشعراء ويتحاشى ألسنتهم. وذكر أيضا أن هناك العديد من الأحاديث التي تعد الموسيقى حراما ومنها قول الرسول عن عائشة رضي الله عنها أنها قالت «قال رسول الله أن الله تعالى حرم القينة وبيعها وثمنها وتعليمها».



يقول الغزالي هذا الحديث أنما المقصود به هو مغنيات الخمارات. وانتقل بعدها الكاتب إلى الأسانيد التي تبيح (السماع) وذكر أنها لا تقل قوة عن ضدها وإن لم تكن بكثرتها. ومن أهمها قول الرسول صلى الله عليه وسلم «ما بعث الله نبياً إلا وحسن الصوت». وذكر الباحث حكاية عائشة التي زفت لأحد رجال الأنصار عروسه قالها محمد- صلى الله عليه وسلم- عند عودتها: «أهديتهم الفتاة إلى بعلها؟ قالت نعم، قال فبعثتم معها من يغني؟ قالت لا، قال أوما علمتِ أن الأنصار قوم يعجبهم (غناء) الغزل؟» اختتم الباحث هذا الجزء موضحا أن أئمة المذاهب الشرعية الأربعة العظام: الحنفي والمالكي والشافعي والحنبلي أفتوا بعدم شرعيتها مع وجود مئات من الرسائل التي كتبها الفقهاء والعلماء لإثبات عكس ذلك.

ويضيف الباحث في الباب الثاني لهذا الفصل أسماء الموسيقيين الذين عاصروا محمد صلى الله عليه وسلم ومن أبرزهم (بلال بن رباح الحبشي) و(شيرين) – الجارية المغنية لحسان بن ثابت وأخت مارية القبطية زوجة الرسول عليه الصلاة والسلام. وهناك ثلاث مغنيات حكم النبي عليهن بالموت قبيل دخول مكة فاتحا بسبب أنهن ألبن عليه الخواطر بأغانيهن وهن (سارة) والتي نجت بسبب إسلامها، و(قرينة)، وثالثهن (قرينة). وذكرت بعض المراجع أسماء ثلاثة مغنيين قيل أنهم غنوا أمام الرسول وهم (عمر بن أمية)، (حمزة بن يتيم)، ومن الهند (بابا سونديك).

الخلفاء الراشدون

اتخذ الكاتب في هذا الفصل منهج التحدث عن كل خليفة في عهد الخلفاء الراشدون بمفرده بدلا من التحدث عنهم بالإجماع. ذكر الباحث أن الموسيقى باعتبارها جزء من اللهو الممنوع أو سبيلا من سبله كانت محرمه في زمن أبي بكر لانشغال الصحابة بتركيز دعائم الإسلام. وبالرغم من النظام الصارم الذي اخذ به الناس أبو بكر، إلا أن عددا لا يستهان به من القوم، كانوا منصرفين إلى (اللهو). عمر الفاروق لا يقل عن سلفه شدة في تحريم الموسيقى. ولكن قول عائشة «أن عمر سمع مغنية في بيت رسول الله» يجعلنا نميل إلى عدِ الفاروق متسامحاً في أمر سماع غناء المغنيات. كان ابنه (عاصم) مولعا بالموسيقى بصورة خاصة. كما كان احد عمال الخليفة وهو (النعمان بن عدي) من مشجعي الفن بلا ريب. أما عثمان بن عفان كان مغرما بالترف والأبهة خلافا لسلفه واستطاع العرب أن يقيموا لأنفسهم أمجاداً ومعارض. وولج الموسيقيون والموسيقى قصور الأشراف والأغنياء. أما علي بن أبي طالب فقد كان شاعرا، كما كان الخليفة الأول الذي بسط ظل الرعاية الحقه على سائر الفنون الجميلة والأدب، فأباح دراسة العلوم وقرض الشعر وتعاطي الموسيقى.

ويتضح مما سبق ذكره أن النصف الأول من القرن الهجري الأول لم يعنى بازدهار الفنون والأدب بل كانت القبائل تختصم على الطريقة المثلى لتلاوة القرآن. ووجدنا مما سيق أن الموسيقى كصناعة كانت في أيام الجاهلية محتكرة على الأغلب، من الجنس اللطيف والجواري في الحجاز وشبة الجزيرة بصورة عامة. وقد استمر الحال كذلك خلال السنوات العشر الأولى للخلافة. ولكن استجد حدث في عهد عثمان بن عفان ألا وهو ظهور (المغني المحترف). وقد أجمعت الآراء عامة أن (طويس) كان أول مغن وموسيقي محترف في الإسلام والذي ولد ونشأ وتعلم في جزيرة العرب، لذلك كانت مدرسته للموسيقى الوطنية. وكذلك شب (سائب خاثر) على الموسيقى العربية. وفخرت (عزة الميلاء) إحدى المغنيات الأوائل في صدر الإسلام بأنها بقيت مستمرة في تطبيق الأصول الموسيقية لقنيات الجاهلية كـ (شيرين، وزرنب، وخوله، والرباب، وسلمى). وقال عنها طويس أنها «.... سيدة من غنى من النساء».



ومن أهم آلات الوترية التي اشتهرت في تلك الفترة (المعزفة)، (المزهر- من فصيلة العود)، و(الجنك). ومن بين آلات النفخ، نجد (المزمار)، ومن بين آلات النقر نجد (القضيب). أما الدف المربع، فكان آلة مستجادة لإخراج الإيقاعات والأبعاد. أما (الصنوج الصغيرة) وهي قطع معدنية صغيرة مسطحة، كانت جزء من عدة الراقصين والراقصات. وأخيرا (الطبل) كان آلة الأسرة المفضلة.

رأينا فيما سلف انه لم يكن يوجد في أيام الجاهلية غير ضرب من الغناء واحد عرفته الحجاز بـ (الحداء). ظهر في نهاية فترة الخلفاء الراشدين «جنس» من الغناء، عرف باسم (الغناء المتقن) وهو نوعان: السناد والهزج. السناد هو الغناء الثقيل الترجيع الكثير النغمات،أما الهزج فهو الغناء الخفيف كله، وهو الذي يثير القلوب ويهيج الحليم.

وبالإضافة إلى (طويس)، (سائب خاثر)و(عزة الميلاء) نجد أن هناك العديد من الموسيقيين الذين اشتهروا في عهد الخلفاء الراشدون ومنهم (حنين الحيري) والذي كان ضربا للعود، ملحنا، وأول من تقدم بغناء السناد، (احمد النصيبي) والذي اشتهر بالضرب على الطنبور والغناء مراسلة، (قند المدني) والذي كان مستظرفاً من قبل عائشة أم المؤمنين، و(الدلال نافذ) والذي درس أصول الغناء من(طويس).

الأمويون

يركز الباحث في هذا القسم على الأمويين ونظرتهم للموسيقى والغناء والتي اختلفت ما بين مؤيد ومعارض. كان معاوية الأول بصيرا عالما كيساً ولقد حرم الموسيقى بالرغم أن امرأته (ميمون) كانت شاعرة. معاوية الثاني ومروان لم يظهرا اهتماما للموسيقى وعمِد مروان لنفي كل الموسيقيين ومنهم طويس الشهير. أما عبد الملك (٦٨٥-٧٠٥) فقد شجع الغناء والتأليف والشعراء بصورة عامة وكان مؤلفا ذا مواهب لا يمكن نكرانها. وحكم الوليد الأول فترة حفلت بالأحداث الجاسم فيها حمل لواء الإسلام حتى ركزت قاعدته في تخوم الصين شرقا وشواطئ الأطلنطي غرباً. وتقدم فن الموسيقى خطوات جد واسعة مع التدابير الصارمة التي اتخذها بعض عمال هذا الخليفة لتحريمها ومنعها. وذكر الباحث أن الوليد استدعى أئمة المغنيين من مكة والمدينة إلى بلاط دمشق حيث استقبلوا بحفاوة وتكريم .

أشار الباحث أن الخليفة سليمان (٧١٥-٧١٧) كان رجل لهو وكانت الموسيقى عشير ورفيق مجالسه. ولكن أحدث مجيء عمر بن عبد العزيز تغيرا عظيما حيث شاع الزهد بين الناس واكتظت البلدان بمعاهد العبادة. بالرغم انه كان من محبي الموسيقى إلا انه أصبح صاحب عبادة وتلاوة عندما أصبح خليفة. أعاد يزيد الثاني للغناء والشعر مكانتها إلى البلاط وأباحها في الحياة العامة. فحفلَ ببلاطه أمثال (ابن سريج ومالك ومعبد وابن عائشة والبيذق والأنصاري وابن أبي لهب). وكذلك أكرم مثوى المغنيات أمثال (سلامة القس، وحبابة). وكان عهد هاشم (٧٢٤-٧٤٣)



عهد فلاح ورخاء فلم يكن من محبذي التحريم العام للموسيقى. أما الوليد الثاني فما أقام للحياة السياسية وزناً ولم يعرها اهتماما ومن هنا بدا العصر الأموي يضعف. فكان منغمسا في الملذات وراعياً سمحاً غاية السماحة لشتى الفنون. لم يختلف عنه يزيد الثالث عنه كثيرا رغم قصر مدة حكمه. انتهى العصر الأموي بمقتل الخليفة مروان الثاني وكانت أيضا نهاية الفترة العربية للموسيقى.

وكما رأينا أعلاه، كانت قصور الخلفاء تزخر بالموسيقيين من كلا الجنسين ولقي هذا الفن أعظم تشجيع، وكانت الجوائز والمنح تمطر على رؤوس المغنيين والآلاتية في عهد الأمويون باستثناء معاوية الأول وعبد الملك وعمر الثاني. وكان للأمويين أسبابا سياسية فضلاً عن الأسباب الفنية وهي أن المغنيين يتنقلون من مدينة إلى مدينة ومن قبيلة إلى أخرى مادحين لهم وهذا ساعد على تثبيت الكيان السياسي لهم فضلا عن الكيان الفني للموسيقى. ووضح الكاتب أن فن الموسيقي أصبح ليس مقتصرا على العبيد بل احترفه العديد من الأحرار ذوو المكانة الاجتماعية المرموقة والعيش الرغد أمثال (يونس الكاتب) وكان موظفا في إدارة بلدية المدينة. ولم يجد أغلبية العرب غضاضة في احتراف الموسيقى. ولقد حول بعض المحترفون بيوتهم على معاهد موسيقية حيث يقضي هواة الفن الأغنياء ساعات فراغهم، وحيث يرسل هؤلاء مغنياتهم ليلقنَ الغناء، فلا يخلو منزل من مغنية خاصة. وذكر الكاتب أن كانت هناك عادة متبعة في الجلوس للسماع آنذاك وهي أن يضرب ستار شفاف بين الخليفة والمطربين أثناء العزف والغناء ولم تكن عادة مفروضة حيث كان بعض المطربين يتغنون بدون ستار. ظهرت الألحان الفارسية على يد ابن مسجح. ودخلت كلمات فارسية للاغاني العربية. كان لسوريا (دمشق) اثر كبير في ازدهار الموسيقى لدى الأمويين.

وذكر الباحث أن (الأصابع) و(الإيقاعات) ظهرت في العهد الأموي بشكل أكثر تميزا ووضوحا مما وجدناه في عهد الخلفاء الراشدين، ولقد اثر عن هذه الفترة ظهور ستة إيقاعات وهي: الثقيل الأول، الثقيل الثاني، خفيف ثقيل، هزج، رمل طنبوري.و لم يدون الأمويون ألحانهم وتأليفهم الموسيقي بل كان الغناء يلقن تلقينا بطريق السمع. ظهر العود الفارسي في عصر الأمويون حيث اخذ (ابن سريج) عودا فارسيا من عمال جلبهم عبد الله بن الزبير للمساهمة في بناء الكعبة وعزف عليه. شاع أيضا الطبل والدف والمزمار.

يعدد الباحث في الباب الثالث من هذا الفصل من اشتهر في فن الموسيقى آنذاك. فمن أشهر الموسيقيين غير (ابن مسجح) و(ابن سريج)، (ابن محرز) والذي تلقى الموسيقى على يد عزة الميلاء، (أبو عباد معد بن وهب) والذي اتخذ الغناء صنعة له، (أبو جعفر محمد بن عائشة) والذي تميز بصوت جميل، و(مالك الطائي) الذي تعلم الغناء بفترة قصيرة وأثار إعجاب العديد من الخلفاء فأصبح يتنقل بين المجالس ودور السادة. ومن أشهر المغنيات (جميلة)، (سلامة القس)، و(سلامة الزرقاء).

العباسيون: العصر الذهبي

يتحدث الكاتب في هذا الفصل عن العصر الذهبي للعباسيين حيث أشار في بداية حديثه عنهم بأنهم اتخذوا الكوفة عاصمة لهم وابتعدوا عن سوريا مقر الدولة الأموية. ويوضح أن العباسيين كانوا على خلا ف الأمويون مولعون بالغناء والطرب. كان أبو العباس الملقب بالسفاح معروفا بقوته وطغيانه إلا انه كان ميالاً للموسيقى والفن. وعُرف أخوه المنصور بأنه أعظم خلفاء بني العباس حيث بنى مدينة بغداد والتي أصبحت موطن كل ضروب النشاط الفكر ومنها الموسيقى. لم يكن المنصور ميالا للموسيقى ولا يستجيب قط

لسحرها. أما المهدي فكان مغرما بالموسيقى بصور خاصة. حتى أن قصره الجديد المعروف بقصر المهدي عج بالموسيقيين عجيجا. ووُصِف حكم المهدي بأنه عهد موسيقى وأدب وفلسفة وكان هو مِن أحسن الناس صوتا. وحين استلم موسى الهادي مقاليد الحكم استقدم الموسيقيين وجعلهم في قصره. وعرف لهذا الخليفة ابن اسمه (عبد الله) أتقن الغناء والضرب على العود واشتهر بهما. أمتاز عهد هارون الرشيد بازدهار الشعر والبلاغة والتاريخ والفقه وسائر الفنون. اجتمع الكثير من الموسيقيين في بلاطه ونالوا من جوائزه الشي الكثير. وكان (أبو عيسى) أحب أبناء هارون الرشيد إليه- مغنيا جيداً.

ووضح الباحث أن بعد موت هارون الرشيد تقاسم أبناءة الأمين والمأمون حكم الإمبراطورية. فكان الأمين صاحب لهو وطرب ويقضي أوقاته كلها مع المغنيين. نشبت الحروب بين الخلفيتين ونشأ بينهما الخلاف والحروب والتي انتهت بموت الأمين وتسلم المأمون زمام الخلافة بكاملها. استنكر المأمون الموسيقى والشعر بسبب شاعر نظم أبيات هجاء فيه وظل الخليفة لا يسمع حرفا من الغناء. يكون هذا الشاعر عمة (إبراهيم) الذي طلب المغفرة من المأمون فأمنه وعفا عنه. ما أن رفع الحظر عن الموسيقى حتى أخذ القصر المأموني الشهير يرجه أصداء أصوات الملاهي وآلات الطرب. ولميل المأمون إلى حرية الفكر والعقيدة جعل المذهب المعتزلي مذهباً رسمياً للدولة فأطلق بذلك العنان للتفكير الحر. وأشار الباحث أن المعتصم كان كأخيه محباً للفنون والعلوم، شجع بصورة خاصة المترجمين اليونانية والسريانية، ومحض الود والصداقة للفيلسوف والنظري الموسيقي (الكندي). أما الواثق فكان أول خليفة من بني العباس والذي يصح تسميته بالموسيقار. فقد كان أعلم الخلفاء بهذا الفن ومغنياً ممتازا ومن أبرع الضاربين على العود. وأشار الباحث أن العصر



العباسي الذهبي أنتهي على عهد هشام الأول وتلاه عبد الرحمن الثاني واللذان ازدهرت في عهدهما الفنون والآداب.

نوه الكاتب في الباب الثاني أن الرخاء الاقتصادي والاستقرار السياسي للعصر العباسي ساعد على التقدم الثقافي والازدهار الفكري. فزخرت قصور الخلفاء بالموسيقيين المحترفين والمغنيات. وإلى جانب المحترفين يوجد طبقتين من الموسيقيين وهما آلالاتية والقيان وهما يختلفون بين العبيد والموالي. استمرت عادة وضع ستار بين الخليفة والمغنيين في بلاط الخليفة حين يستمع للموسيقى. كان التقدم النظري خلال هذه الفترة تقدماً قومياً صرفا. فظهر (اسحق الموصلي) إماما لموسيقي زمانه فوضع وثبت النظرية القومية تثبيتاً تاما. يعد (اسحق) أول من ميز أجناس الأصابع وطرائق الإيقاعات التي كانت مختلطة وغير واضحة. وألف (الخليل بن أحمد) أول رسالة علمية حقيقية في النظرية الموسيقية في كتابات (النغم) و(الإيقاع). واحتوت رسائل (الكندي) معلومات جليلة ونظرة نافذة إلى النظرية الموسيقية والفن العلمي لأهل الصنعة.

لم تختلف إيقاعات العصر العباسي عن الأموي غير أن تم الاستعاضة عن (الرمل الطنبوري) بـ (خفيف الخفيف). ووضح الكاتب أن هناك آلات طرب جديدة ظهرت في العصر العباسي الذهبي ومن أبرزها (العود الكامل) بدلا عن العود الفارسي الشائع. وكان مخترعه (زلزل). ويلي العود شيوعا المزامير ثم الطبل ثم الدف.

ذكر فارمر أن محترفو الموسيقى في العصر الذهبي نالوا مجدا خلدهم أبدا الدهر. وهم (حكم الوادي)، (سياط)، (يحي المكي)، (ابن جامع)، (إبراهيم الموصلي)، (يزيد حوراء)، (زلزل)، (فليح بن أبي العوراء المكي)، (الكندي)، وغيرهم ممن تم ذكرهم في صفحات كتاب «العقد الفريد، الأغاني، الفهرست، ونهاية الأرب وألف ليلة وليلة». ووضح أيضا أن العديد من الكتب التي تعني بالموسيقى والموسيقيين ظهرت ومنها كتاب القيان، كتاب الأغاني الصغير، وكتاب النغم والإيقاع. وكانت لرسائل الكندي اثر كبير على الكُتاب الذي تلوه. ولقد فاق عدد مغنيات العصر الذهبي مغنيات الأمويين في ميدان الشهرة والفن. ومنهن (بصبص)، (عريب)، (شارية)، (بذل)،(ذات الخال)،(فضل)، و(مصابيح).

العباسيون: الانحلال

ذكر الكاتب في بداية هذا الفصل أن المتوكل أول خليفة من خلفاء عهد الانحلال. وبالرغم إن حكمه بدا بالعودة إلي التمسك بشعائر الدين بصورة رسمية إلا أنه كان يشجه أستاذة الموسيقى والمغنيات علنا وجهرا. نقلت كتب الأغاني أن المنتصر والمعتز كانا شاعريين ومغنيين. أما المهتدي لم يرث من أبيه الواثق حبهُ للفن. بل سار المهتدي على نهج عمر بن عبد العزيز فحرم الغناء والشرب وطرد المغنون والمغنيات. أما المعتمد فكان مغنياً وشغوفاً بالطرب واللهو، فما لبث أن أعاد الموسيقارين والقيان إلى دار الخلافة. ومع شدة تمسك المعتضد بأهداب الدين وفرائض السنة وتحريمه كل كتب الفلسفة، فلم تفقد الموسيقى والفكر منزلتهما الكبيرة لديه. وكان المكتفي ابناً للمعتضد، ولم يذكر الباحث أن له موقف محدد تجاه الموسيقى. وكان المقتدر رجلا ذا لهو مما جعل بغداد تحت سيطرة العسكرية التركية. وولي بعده القاهر ثم الراضي ثم المتقي ثم المستكفي. فأنهم ما كانوا إلى دمى في أيدي العسكريين وخُلع ثلاثة منهم وكان الراضي هو الخليفة الوحيد الذي مات وهو خليفة. ومع ذلك كله ظلت الموسيقى مزدهرة في بلاط الخليفة. تقاوم كل المحن والرزايا.

وبسط الحمدانيون في سوريا أياديهم وأغدقوا أنعامهم على الفيلسوف والموسيقي النظري (الفارابي) ولديهم نبغ مؤرخا الموسيقى (الأصفهاني والمسعودي). كان الطولونيون والإخشيديون في مصر لا يقلون شغفا بالموسيقى والأدب. ومن الجدير بالذكر هو التأثير الفكري للأندلس في الغرب والصادر من الأسر الحاكمة هناك.

ونظرا لانقلابات هذا العصر، كان هناك انسجام بين اتجاهات الفن والأغراض العامة السياسية والاجتماعية فأشتهر شعر المديح حينذاك. ويذكر الباحث أن كتاب الأغاني رصد تغيرات طرأت على الإيقاعات والإلحان القديمة. وكان للترجمة أيضا أثر واضحا في تغيير منهج الموسيقى حيث تُرجمت العديد من الكتب اليونانية وظهرت أسماء جديدة لبعض الآلات الموسيقية مثل قيثارة والكانون. وظهر مسميات في الجانب النظري للموسيقى مثل «بعد»، «ابوتومي»، «طونس». تطورت أيضا الآلات الموسيقية تطوراً عظيماً. بقى العود وأصبح الطنبور الآلة المنزلية المفضلة عند المحترفين. انتشر الجنك والسلباق والمعزفة. ومن بين النافخات، ظهر الناي، والمزمار، والسرياني. واستمر استعمال الطبول بمختلف

أنواعها وأحجامها.

أشار الكاتب أن رجال صناعة الموسيقى ظلّوا يملئون البلاط العباسي. ومن أشهر المغنيين حينذاك (عمر بن بانة)، (عمر الميداني)، (قريص الجراحي)، (جحظة البرمكي). وظهر أيضا العديد من الملحنين ومن أشهرهم (أبو حشيشة)، (أبو علي الحسن). ويُعد (أحمد بن صدقة بن أبي صدقة) من أبرع الضاربين على الطنبور بالإضافة إلى (ابن القصار) و(جراب الدولة). ومن بين المغنيات في ذلك العهد (محبوبة)، (فريدة)، (صلفة)، (طرب)، (أنس القلوب)و (بنان). وظهر المؤرخون وكتاب السير والمؤلفون في نظرية الموسيقى من كل حدب وصوب وبرز من بينهم (علي الأصفهاني – أو أبو الفرج على بن الحسين بن محمد القريشي). ألف الأصفهاني العديد من الكتب ومنها كتاب القيان، كتاب الاماء الشواعر وكتاب الغلمان المغنين. ويعد (المسعودي) أيضا من أعظم مؤرخي العرب. فد ألف العديد من الكتب ومنها مروج الذهب وأخبار الزمان. أما الفارابي فهو من الموسيقيين الأتراك. قدم ودرس الفلسفة في بغداد. كان موسيقيا حاذقا ويتقن الضرب على العود. ألف العديد من الكتب التي تتحدث عن المنطق والأخلاق والسياسية والرياضيات والكيمياء والفلسفة والموسيقى. ومن أثاره الموسيقية: كتاب (الموسيقى الكبير)، كتاب (كلام في الموسيقى)، وكتاب (إحصاء الإيقاع). ويشير الكاتب أن العديد من كتبة ترجمت إلى اللاتينية والعبرية.

العباسيون: السقوط

يتحدث الباحث في هذا الفصل من فترة حكم البويهيين حتى سقوط بغداد. وأشار في مبدأ الأمر أن البويهيين الذين كانوا على المذهب الشيعي في العراق كبحوا التعصب السني، فأعيدت الحرية للأبحاث العلمية والفلسفية التي كان صوتها قد خمد منذ زمن بعيد، وصارت الموسيقى والفن يتمتعان بحرية أنكرتها عليها سيادة التنطع الحنبلي. ومن خلفاء عهد الدولة البويهية الذين اهتموا بعلم الموسيقى (عز الدولة)، (عضد الدولة)، (وزير بهاء الدولة- فخر الدولة)، و(مشرف الدولة). ووضح الكاتب في ذلك العصر أن الحمدانيون وطدوا أقدامهم في الموصل وحلب، حيث نشأت في حلب حركة من أهم الحركات الفنية والأدبية. فإليهم يعود الفضل في إحياء الفنون والآداب المحلية القومية. فهم الذين آووا الفارابي المنظر الموسيقي.

وبعد حكم البويهيين، أصبح الأتراك السلاجقة سادة لكل أقاليم الخلافة. ومن أكثر الخلفاء ولعاً بالموسيقى (سنجر)، (زنكي)، و(بكتكين). انتشرت العلوم الموسيقية في عهد السلاجقة إلى أن انتقلت الخلافة للخليفة العباسي (الناصر) والذي جعل همه إعادة هيبة الخلافة ومقامها بين الأمم، فدخل العراق وأستأصل السلاجقة. ازدهرت العلوم في حكم الناصر وفُتحت العديد من المكتبات والمدارس. وتلاه (المعتصم) الذي كان محب للفنون والأدب والموسيقى.

في السنة ١٢١٩ اقتحم (جنكير خان) وجحافلهُ بقاع المشرق وسقطت بغداد. عانت بغداد من المذابح والنهب والحرق مما جعل سقوطها أشنع حادث وقع في التاريخ. وقضي على الخلافة في بغداد قضاء مبرما. ومع سقوط بغداد ظهرت مراكز ثقافية أخرى كالأندلس ومصر. ازدهرت الفنون والآداب والعلوم في الأندلس ازدهارا عظيما بحيث عكست أنوارها على الأقطار كافة بما فيها العالم الإسلامي وغرب أوروبا. جُمعت الكتب وفُتحت المعاهد للعلوم والثقافة. وكان لـ (المستكفي) ابنة اسمها (ولادة) وكانت شاعرة وموسيقية مشهورة. وبعد ذلك خرج الحكم من أيادي الأمويين في الأندلس وانشطرت البلاد عدة أشطار تحت حكم ملوك الطوائف. وكان يسرُ هؤلاء الملوك تكريم العلماء والأدب وجَعل قصورهم منازل للشعراء والموسيقيين. ومن أشهرهم اهتماما بالموسيقى

الملك (العبادي) حيث كان مغنياً وضارباً على العود. لم تكن الموسيقى في الأندلس مقصورة على طبقة معينة من المجتمع بل مباحة لعموم الناس على مختلف مراكزهم الاجتماعية. وبعد ذلك أكتسح المسيحيين الأندلس وشردوا كل العرب المسلمين هناك وكانت هزيمة الموحدين خاتمة لحكم العرب في الأندلس.

أما مصر فكانت تحت سيطرة الإخشيديين وسرعان ما طردهم الخلفاء الفاطميين. تقدم الفن والعلم والأدب في حمى هؤلاء الخلفاء. وشجعوا الموسيقيون والموسيقى إلى حد الإفراط. ومن أشهر الفاطميين اهتماما بالفن (المعز)، (العزيز)، (الحاكم)، (الظاهر)، (المستنصر)، و(المستعلي). يُعد العهد الفاطمي من ألمع عهود التاريخ العربية من جهة التقدم الفكري في مجال العلم والهندسة الفكرية والصنعة الفنية. وبعدها انتقلت مصر من حكم الفاطميين إلى حكم الأيوبيين حيث ازدهرت الموسيقى والفنون بصورة عامة أثناء حكم هؤلاء السلاطين.

أشار الباحث في ظل النزعات على الخلافة في العراق ومصر ظهرت هناك نزاعات حول موضوع تحريم الموسيقى. أصر المذهب الحنبلي على تحريم الغناء وقُننت الأحكام الشرعية فيه من قبل أئمة الكتاب والفقهاء. وحينما أيدت مؤلفات (الغزالي) السماع كانت كالبلسم الشافي لمحبي الغناء.

ووضح فارمر أنه بالرغم من استمرار التنابذ بين العلماء إلا أن الموسيقى ظهرت بشكل كبير في هذا العصر. فظلت الطبول تُقرع وظل المغني يجد إكراما وحفاوة وإقبالا على فنه غير محدود في المجالس الخاصة والعامة. ومع تطور الشعر تطور فن الموسيقى حيث أصبح هناك أنماط من الشهر تصلح للموسيقى. ظهر ما يعرف بـ (المقامات الاندليسة) و(النوبة) وهي من أهم المؤلفات الموسيقية – سلسلة متتالية تلعب على التعاقب. استمدت الموسيقى العربية مسمياتها من الموسيقى الفارسية. ظهرت أنواع مختلفة من الآلات مثل الطبول الكبيرة والمعروفة بـ (كوسات)، البوق، الدبدب، السرياني، الشحرود (العود المنحني)، الاوزان والقوبوز (أعواد تركية الأصل)، المزهر، الكنارة، القانون، والنزهة. وظهرت الرباب وانتشرت في خرسان وبلاد الصرب.

وختم الباحث هذا الباب موضحا خلو العصر العباسي الأخير من أسماء المحترفين. ولعل لتشدد إتباع المذهب الحنبلي أدى إلى تقلص هذا النوع من الأدب الموسيقي. ويصرح الكاتب أن عدد أسماء الموسيقيين في الأندلس قليلة ومنهم (عبد الوهاب حسين بن جعفر)، (أبو الحسن)، (اسحق بن سمعان)، و(يحي بن عبد الله البهدبة). وكان هناك المغنيات أيضا ومنهن (نزهة الوهابية)، و(هند). أما أسماء رجال الموسيقى في الشرق فهي أندر. كان (أبا عبد الله محمد بن إسحاق بن المنجم) مغنيا وضاربا على العود. وكان (كمال الزمان) كبيرا لمطربي السلطان السلجوقي سنجر. ومن المغنيات نجد هناك (وردة) وهي مغنية مشهورة للوزير النجاحي (عثمان الغزي). ظهرت العديد من المؤلفات عن الموسيقى ومن أبرزها (الفهرست)، وبعض مؤلفات ابن سيناء.

أختتم فارمر كتابه بملحقين فالأول عبارة عن معجم مرتب على الحروف الانكليزية يحتوي ما يقارب مائتين وخمسين اصطلاحاً موسيقيا مع تعريفها وما يقابلها أو ما يماثلها بالعربية ليسهل الرجوع إليها من قبل المعنيين بشؤون الموسيقى. أما المحلق الثاني فهو مخطوطات نفيسة جداً لأولاد موسى بن شاكر في صناعة الآلات الموسيقية الميكانيكية ومنها الارغن والجلجل والآلة التي يذهب صوتها ستين ميلا.

الهوامش

-تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي، هنري جورج فارمر، تعريب: جورجيس فتح الله المحامي، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٢



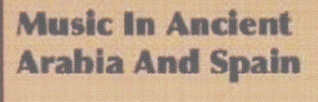
الموسيقى عند العرب القدامى والأسبان

سميرة المطيري

يقدم الباحث جوليان ريبيرا في هذا الكتاب دراسة عن أصول الموسيقى لدى الأسبان ويرى الباحث أن هذه الأصول ترجع للمسلمين العرب في الأندلس في القرون الماضية. يعد هذا الكتاب من أهم الكتب التي تطرقت لمثل هذا الموضوع حيث يبرهن أن للعرب حساً موسيقياً متألقاً تناقلتهُ الشعوب الأخرى على مر العصور. وكان الباحث قد أجرى قبل عشر سنوات دراسة مكثفة للشعر الغنائي للمسلمين في الأندلس وأشار إلى أنه يوجد هناك العديد من المقطوعات الغنائية الرائعة التي انتقلت من المسلمين في الأندلس للمسيحيين الأسبان. واتضحت الفكرة أكثر عندما بحث في كتب الأغاني لدى المسيحيين ومن أهمها ديوان الأغاني «القصر». حيث وجد أن إحدى المقطوعات الغنائية والتي تحمل رقم ١٧في ديوان «القصر»تحتوي على شعر تقليدي قديم ومُغنى بنفس الطريقة التي كان يُغنى الشعر لدى المسلمين في الأندلس بها. ويوضح الباحث أيضا أن هذه المقطوعة تتحدث عن موضوع عربي متعارف عليه في الأندلس. أشار الباحث إلى أن هذا الموضوع كان متعارفاً عليه أيضا في بغداد عاصمة الخلافة في عهد هارون الرشيد. وعندما وجد أن هذا الموضوع كان موجوداً في الأغاني الاسبانية لدى المسيحيين أشار بأن هناك دليلاً قاطعاً على أن أصول الموسيقى والشعر لديهم تعود للعرب المسلمين في الأندلس.

وأشار الباحث إلى انه لم يكن هناك أي ذكر لأغاني عربية أصيلة تعود لما قبل القرن التاسع عشر بناء على دراسات جادة اطلع عليها أثناء دراسته. وعندما عكف على دراسة ما يقارب أربعين أو خمسين أغنية من ديوان الأغاني «القصر» وجد نسخاً عديدة مشابهه للمقطوعة رقم ١٧ وبناء على تقنيات معينة توصل إلى أن لحن هذه المقطوعة هو لحن عربي أصيل. ووجد الباحث أيضا أعدادا هائلة من الأغاني تشترك مع المقطوعة رقم ١٧ في البنية الموسيقية والفكرة الأساسية للأغنية مما أكد لهُ بأن هذه المقطوعة الغنائية ليست هي الوحيدة من نوعها ولكن وبوجه عام فالموسيقى الأندلسية عند المسلمين تمتلك فعاليه شديدة جعلتها تنتقل للفن الموسيقي عند المسيحيين



الأسبان وتتأصل في فولكلورهم الموسيقي.

ذكر الباحث أنه تعرض في يوم ما لأغنية من أغاني الفونسو العاشر[1] ووجدها تتماثل مع تلك الأغاني الموجودة في ديوان «القصر». فقد تم تأليف هذه الأغنية في سيفل والتي تعد من أشهر المراكز التي تعنى بالموسيقى في العالم الإسلامي. وأشار الباحث أن الفونسو العاشر أبقى على العديد من المسلمين في قصره فبعضهم ترجم جزء كبير من الموسوعة الإسلامية وبعضهم كان من الموسيقيين خاصته بسبب ولعه بالثقافة العربية. توصل الباحث إلى إن هذه الأغنية ترجع لأصول عربية وإن أغاني الفونسو العاشر تعد من تأليف المسلمين الذين قد تواجدوا في قصره حينذاك. تعتبر هذه الأغنية مثال تأكيدي لانتقال الفن الموسيقي العربي للأسبان في القرون الوسطى.

أشار الكاتب انه ركز في محض دراسته على ٢٩٥ أغنية بتوجيه من الأكاديمية الملكية الاسبانية. حيث توصل إلى مجموعة من الحقائق لخصها في خمس نقاط:

تُعد موسيقى المسلمين في القرون الوسطى غير معروفه حتى ألان ويفترض أنها مفقودة. حتى أبحاث إفريقيا الشمالية وأسيا حول هذا المجال لم تذكرها. ولكن تعتبر دواوين الأغاني الاسبانية مجموعة متألقة من الموسيقى العربية غناءً ولحناً كما هو معروف عنها في القرن الثالث عشر.

من الواضح أن تاريخ الموسيقى الاسبانية غير موثقة .حتى المؤرخ الشهير ميتجان اعترف بعدم درايته بمراحل تطويرها وجاء بفرضية أنها سبقت دول أوروبا لذلك كان من الصعب رصد بدايتها. ولكن الباحث أشار إلى أن الأغاني الاسبانية المتعددة الأنواع حالياً ترجع أصولها للاغاني الموجودة في عصر الفونسو العاشر والتي تُعد بدورها من تأليف العرب كما ذُكر سابقا.

هناك محاولات جارية لتحليل مخطوطات القرن الثاني عشر والثالث عشر وخصوصا المقاطع المُغناة. أشار الباحث انه إذا استمرت هذه المحاولات سيجد الباحثون أن دواوين الأغاني الاسبانية تحتوي على مجموعة غنية ومتجانسة من الأغاني



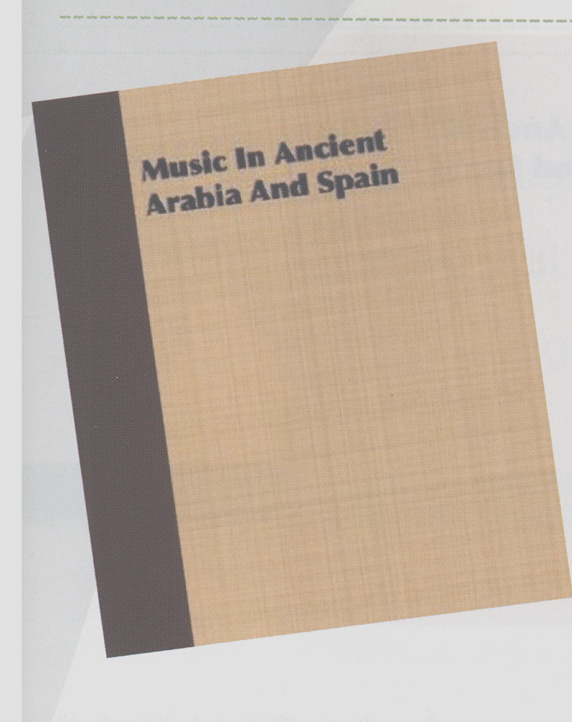
والتي ترجع أصولها للموسيقى العربية.

تحتوي دواوين الأغاني الاسبانية والتي ترجع للقرن الثالث عشر على أجناس موسيقية متعددة ظهرت في الموسيقى الأوربية الحديثة.

يرى الباحث أن الفن الإسلامي يرجع للفنون البيزنطية والفارسية التي ترجع بدورها للحضارة اليونانية والرومانية. لذلك ليس من المستحيل أن يكون الفن الإسلامي جزء من الفن الإغريقي المشهور بالأصالة والرقي.

وقد قَسَمَ الباحث كتابَة بطريقة تخدم أهداف وتطلعات الكتاب ففي الفصلين الأولين ذكر الباحث المنشورات السابقة التي تتحدث عن موسيقى الشرق. أما الفصول الأربعة التالية (الثالث، الرابع، الخامس، السادس) فتتناول الجانب التاريخي حيث تتحدث هذه الفصول عن قارة أسيا الغربية من فترة موت الرسول محمد صلى الله عليه وسلم إلى فترة انحدار الفن خلال القرنين التاسع والعاشر. أما الفصلين السابع والثامن فتتحدث عن الجانب التقني للموسيقى في تلك الفترة. ويوضح الفصل التاسع، العاشر، الحادي عشر والثاني عشر تاريخ نشوء الموسيقى العربية في اسبانيا. أما الفصل الثالث عشر فيتطرق لبدايات الأغاني المعروفة في اسبانيا والتي تعود للقرن الخامس عشر والسادس عشر. ويتحدث ما تبقى من الكتاب عن منهج سيروز ريبيرا عندما هاجم الفرضية التي تعُد الأغاني الاسبانية القديمة أغانٍ مسيحية حيث وَضح بناء على معرفته بنماذج الموسيقى العربية في الأندلس أن تلك الأغاني عربية أصيلة. نَشر سيروز ربيرا مقاله والمعنون بـ "صوت الموسيقى الأندلسية في القرون الوسطى" في ثلاث منشورات والذي وضح فيه مدى حيوية الموسيقى الأندلسية والتي جعلتها تنتشر في الأوساط الأوربية من خلال تبادل الحضارات بين الشعوب.

وضح الباحث في النهاية أن اسبانيا تعد وسيطاً يربط بين أسيا وأوروبا حيث تلعب هذه الدولة دوراً فعالاً في تبادل الحضارات. ساهمت اسبانيا في

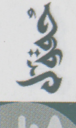


الربط بين الفن القديم والحديث. فقد اثبت العلماء المعنيين بعلم الموسيقى أن الأغاني والألحان الحديثة تلتقي مع الموسيقى الأندلسية في البنية والوزن الشعري وذلك يرجع إلى أن الموسيقيين في الأندلس استطاعوا المحافظة على فنهم الموروث ونجحوا في نقله لإرجاء أوروبا فأصبح مصدر إلهام لكل مؤلف موسيقي حديث.

الهوامش

١ - ألفونسو العاشر (بالإسبانية: Alfonso X de Castilla y León) المشهور بلقب الحكيم (بالإسبانية: el Sabio) (طليطلة، ٢٣ نوفمبر ١٢٢١ — أشبيلية، ٤أبريل١٢٨٤) ملك قشتالة وليون (١٢٥٢-١٢٨٤)، أصغر أبناء فرديناند الثالث وحفيد الإمبراطور فيليب السوابي، وعرف في المدونات العربية بالأذفونش. مارس سياسة انفتاح على الأدب والفكر الشرقيين. ورغم مخاصمته العرب سياسياً، فقد بلغ الاهتمام بالثقافة العربية في عهده ذروته.

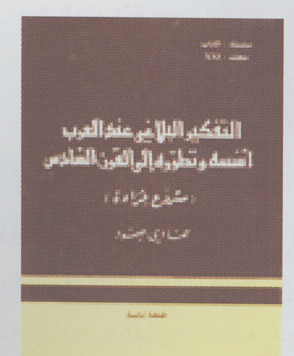
2- the review is from the following source: Ribera, Julian. Music in Ancient Arabia and Spain. Vincet Press, 2007




البروفيسور حمادي صمود
(من كلية الآداب منوبة - الجامعة التونسية):
مناهج دراسة الأدب مكسب معرفيّ والنقد الثقافيّ تنويع على النقد الإيديولوجيّ

ليس العظيم من يكون عظيما في ذاته، بل من يُشعر الآخرين بأنهم عظماء. لقد تبادرت إلى ذهني هذه الحكمة عندما تشرفت في ملأ كريم من الحضور بسماع محاضرة البروفيسور حمادي صمود الشائقة في الملتقى الثقافي الأهلي في البحرين، في شهر أبريل المنصرم وخرج الحضور بانطباعات جميلة عن تلك السهرة التي برهن فيها – مجدّدا – عن امتلاكه ناصيتي العلم والفصاحة.

حاوره
صابر الحباشة



وليس من اليسير التعريف بحمادي صمود، وقد وجدت الباحثة التي عملت تحت إشرافه الأستاذة نور الهدى باديس مشقة في ذلك عند تقديم الأستاذ الجليل في منبر الملتقى، ولكن يكفي أن نقول إنه أكثر أساتيذ اللغة العربية وآدابها إشرافا ومناقشة لرسائل الدكتوراه على مدى أكثر من عقد من الزمان، لنعرف طرفا من قيمة الرجل. وقد نشر "التفكير البلاغي عند العرب" و"الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة" و"الأدب عند العرب"



و"تجليات الخطاب الأدبيّ"، فضلا عن الترجمة والكتب الجماعية والمقالات في دوريات علمية عربية وأجنبية بلساني الجاحظ وموليير...

ولم تفتني فرصة طرح بعض الأسئلة على الأستاذ الكريم، ولم يثنني موعد طائرته المستعجل عن إرسال الأسئلة إليه تطير معبّرة عن مُهجة متحرّقة إلى أن يتكرّم أستاذ الأجيال بإفادتنا حولها، ولم يكن شيخ اللغة العربية في كلية الآداب بمنوبة، بخيلا، على الرغم من اختصاصه في الجاحظ اختصاص الألمعيّ، فوافانا مشكورا بإجابات بليغة تبلّ الصدى في مواضيع تتصل بالبحث الجامعيّ في تونس وبالنقد الثقافي وتحليل الخطاب وبسنّة التداول بين الأجيال، طلبا لكسب الرهانيْن المعرفيّ والحضاريّ...

الجاحظ وسلطان البيان

في أطروحتكم "التفكير البلاغي عند العرب" توقفتم عند ما سميتموه "الحدث الجاحظي"، وخصصتم له قلب الأطروحة، إن صحّت العبارة،

فهل يمكن أن تبيّنوا للقراء قراءتكم الخاصّة للجاحظ، خصوصا وأنه نال حظا من الدراسات العربية والاستشراقية (ميشال عاصي، طه الحاجري، شارل بيلا، ... وغيرهم كثير)، فما خصوصية قراءتك للحدث الجاحظي، وهل هذه التسمية تقوم على تناص مع تسمية ريجيس بلاشير "الحدث القرآني"، وكأنك تَلمع إلى محورية الجاحظ في الأدب والفكر البلاغي العربي، مثل محورية النص القرآني في الحضارة الإسلامية العربية؟

كانت الدراسات عن الجاحظ كثيرة وبلغات شتّى عندما بدأت في إعداد أطروحتي عن التفكير البلاغي عند العرب (١٩٧٣). ولكنّ أغلبها لم يتناوله من الجهة التي كانت موضوع بحثي. ومن من الدّارسين تناوله منها زهد في البحث عن الخيط الناظم لمنتثرها والنسق التصوّري الذي تصدر عنه جلّ مواقفه في بلاغة القول وبيانه. وما كان للزهد في الوقوف على التصوّر الجامع ليلفت نظري لولا ما ترتب عليه من أخطاء في تأويل بعض آرائه وحملها على غير ما كان يجب أن تُحمل عليه. ومن أسباب ذلك الوهمُ بإمكانية أن تقرأ نصوص المدوّنة الجاحظيّة منفصلة. فلئن أمكن بكثير من التّسامح التّعامل مع "البخلاء" مفردا باعتباره كتابةً أدبية تقدّ من لغتها موضوعها وواقعةً على هامش مركز اهتمامه، وما هذا بصحيح تمام الصّحة، فإنّه لا يمكن فصل "البيان والتبيين" عن "الحيوان" ولا فصل هذين الأخيرين عن " الرسائل". وقد سمحت القراءة الشاملة للمدوّنة ووضع نصوصها بعضها بإزاء بعض، وربط كلّ ذلك بالسّياق المعرفي الذي كتبت فيه، بالوقوف على ما بدا لي الطّاقة المحرّكة والأصل الجامع لمواقفه اللّغوية وآرائه في جمال القول ونجاعته نعني بذلك ما سمّيته سلطان البيان. وهو سلطان فرض على الثقافة العربية الارتباط بأحكامه من ذلك الوقت إلى اليوم. وإن كان لأطروحتي من أطروحة فهي هذه. فصّلت القول فيها وبقيت أشتغل عليها وألفت نظر الباحثين إلى أهمّيتها منذ ١٩٨٠. ويبدو أنّها كانت مقنعة إلى الحدّ الذي أغرى بعض الباحثين بتبنّيها واللهج بها في كلّ محفل مع السّكوت عن المأتى والأصل.

بهذا الاعتبار اعتبرت الجاحظ "حدثا" وعلى هدْي من هذا الذي وقفت عليه عنده الآتي من اهتمامه البارز بالمقام الخطابي في عصر كثر فيه السّجال والمنازعة والمناظرة ومقارعة الرّأي بالرأي، على هدْي منه دَرّست بالجامعة لسنوات مسائل تتعلّق "بسلطان البيان على الثقافة العربية الإسلامية" و"الجميل والنافع في الثقافة العربية الإسلامية" وكان ذلك بالمرحلة الثالثة لطلبة التبريز في اللغة والآداب العربيّة.

وأنا أسمّي هذا القسم من الأطروحة هذه التسمية، كان في ذهني لا شكّ ما قاله الأستاذ الجليل ريجيس بلاشير عن "الحدث القرآني" في مؤلّفة الذائع الصّيت: "مدخل إلى القرآن".

المقامات والتفاعل الأجناسي

كتبتم فصلا في دائرة المعارف الكونية الفرنسية (Encyclopaedia Universalis) عن المقامة وسبق لكم أن ألفتم "الوجه والقفا: في تلازم التراث والحداثة" خصّصتم جانبا منه لهذا الجنس الأدبيّ. ماذا يمكنكم أن تقولوا اليوم عن المقامات، من وجهة نظركم التي تجاوزت الطرح الأسلوبي، لا سيما وأننا نقف على محاولات في قراءة المقامات قراءة "تداولية" (نحو ما فعله محمد نجيب العمامي في قراءته التداولية للمقامة البغدادية)، تتفاوت في حظها من الطرافة، بين باحث وآخر؟

فصل دائرة المعارف الكونية جزء من مشروع أوسع أشرف عليه الأستاذ الصّديق المرحوم جمال



الدّين بن الشيخ أستاذ الأدب العربي بجامعة الصّربون (باريس IV) ورئيس لجنة مناظرة التبريز لسنوات عديدة واشترك فيه الأساتذة شارل بلاّ - رحمة الله عليه - وأندري ميكال وهاشم فودة.

وكان نصيبي من المشروع النّثر العربي نشأة وأصولا جامحة. وقد جاء الحديث عن المقامة فيه عرضيًا إذْ اعتبرتها في جانب من جوانبها محاولةً لردّ النثر إلى الشعر أسلوب كتابة في نطاق ما سمّيته التدافع بين النثر والشعر في تاريخ الكتابة العربية وهو تدافع ظاهره أدبي وأصله في التّحوّلات العميقة التي كانت تجدّ بمفعول عوامل مختلفة متضافرة في بنية الثقافة والحياة عند العرب في نهاية القرن الثاني وبداية الثالث.

أمّا قراءة المقامات فقد ذهب فيها الباحثون مذاهب شتّى، والجزء الذي خصّصته لها في "الوجه والقفا" هو خلاصة درس كنت ألقيته سنة (١٩٨٢ – ١٩٨٣) على طلبة التبريز في اللغة والآداب العربية بدار المعلّمين العليا بباريس. الدّراسات عديدة وأهمّها لا شكّ دراسة الأستاذ المغربي المعروف عبد الفتاح كيليطو، وهي أطروحة ناقشها بباريس، ومثلها في الأهمّية دراسة الأستاذ المعروف أيضا محمود طرشونة التونسي، وهي أطروحته لنيل دكتوراه الدولة ناقشها بباريس أيضا، والدّراستان في الأصل بالفرنسية، وإن اختلفتا منهجا واتّجاها. وبعد هذا كثرت الدّراسات الجادّة، ومن آخر ما نشر منها دراسة الباحثة بسمة عروس وهي أستاذة تونسية تعمل بجامعة الملك سعود وقد تناولت المقامة في إطار قضية من قضايا النظر الأدبي المهمة هي قضية "التفاعل الأجناسيّ" وقد سعدت بالإشراف على هذا العمل وابتهجت غاية الابتهاج بما وصلت إليه الباحثة من نتائج.

فتنة المناهج الحديثة

كيف اتقيتم فتنة المناهج ما بعد الحداثية وظللتم متشبثين بالديكارتية منهجا نقديا عقلانيا، غذيتموه بمطالعات فلسفية عميقة (ريكور، ...) وجمالية (آيزر وياوس، ...)؟ وهل يمكن الحديث عن طفرات منهجية يعلق بها من كان حظه من العمق الفكري ضعيفا؟

لا أظنّ أنّ المناهج الحديثة فتنة ولا هي من باب أحرى بلاء يُتّقى بل إنّها ليست فتنةً إلاّ عند من غلب هواهُ عقلَه وليست بلاءً إلاّ إذا دخلها المرء مجرّدا أعزَل فيخبط فيها خبط عشواء. المناهج، ومناهج دراسة الأدب على وجه الخصوص، مكسب معرفيّ ليس من السّهل تقدير أثره في إعادة صياغة تصوّرنا للأدب ولفعل الكتابة.

والدّعواتُ التي نقرأها وما يصدر عنها من حين إلى حين والمشّنعة على المناهج وطرائق التعامل مع الأدب تعاملاً واعيا منخرطا في نظريات ثبتت كفاءتها الإجرائية وقدرتها التأويلية، هي ببساطة جهلٌ ومعاداة لما نجهل.

بقي أنّ التعامل مع هذه المناهج يقتضي عدّة أمور في طليعتها فهم ما تتأسّس عليه من تطوّرات وإدراك ما إليه تشير المفاهيم الجارية فيها ولا يتسنّى ذلك إلاّ بدرجة عالية من الوعي بالمحاضن النّظريّة التي تولدت منها والأصول الفلسفية التي تستمدّ منها مقرّراتها ووجوه ارتباطها بالأدب والفكر الذي انبنت عليه. وليس هذا بالأمر الهيّن فدونه معارف ضرورية بدونها نقع في سوء الفهم وإجراء الأمور على غير وجهها. كما تقتضي فهم الخصائص الكبرى للثقافة التي إليها تنتمي والأصول التي يقوم عليها فعل الكتابة عندنا لتجنّب أن نضيف إلى سوء الفهم والخطإ في التقدير الإسقاط والتعسّف. ولم تسلم كثير من المحاولات العربية من الأمرين جميعا. ولقد كفتنا بعض الدّراسات المعتنية بتلقّي النقد العربي النقد الغربي مؤونة التفصيل وضرب الأمثلة.

وبالمقابل نجد نقّادا تعمّقوا هذه المناهج في مظانها ولهم نباهة ومعرفة تحيط بأصولها وبناها المحتجبة فقدّموا مساهمات فيها شيء غير قليل من الإضافة وتعديل لبعض وجوه النّظرية بما يتناسب والنصوص العربية وربّما سمح لبعضهم بتعديل النظرية عندما امتحنوا كفايتها في فضاء يختلف عن المنشأ.

المدرسة التونسية في الدراسات الجامعية

هل يصح القول إنّ كلية الآداب في الجامعة التونسية تخرّج فيها رؤوس معرفية مهمة في مجالات السرديات (محمد القاضي: الخبر، صالح بن رمضان: الرسالة، فوزي الزمرلي: الرواية، ...) والحجاج (عبد الله صولة: الحجاج في القرآن، ...) ونحو النص (محمد الشاوش) والتركيب (محمد صلاح الدين الشريف)، ... وغيرهم، ولكنهم لم يحظوا بانتشار عربي يناسب الإضافة العلمية التي أنجزوها؟

صحيح أنّ كلية الآداب كوّنت رؤوسا معرفيّة مهمّة في مختلف مجالات العلوم الإنسانية في الاختصاصات الأدبية وفي غيرها كالفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع... ذلك أنّ ظروفا تاريخية هيّأت الجامعات المغاربية ومنها الجامعة التونسية لتكون في مقدّمة الرّكح في هذه الاختصاصات وربّما في غيرها كالعلوم الصّحيحة والعلوم القانونية والطبّ.

وصحيح أيضا أنّهم لم يحظوا بانتشار عربي يناسب الإضافة العلمية التي أنجزوها.

ولذلك أسباب كثيرة يأتي في طليعتها، إضافة إلى العائق التّاريخيّ التقليدي غياب المؤسّسات المساعدة على نشر المعرفة بين أهل الاختصاص الرّاصدة للجهود البارزة فيها العاملة على التّعريف بها وبأصحابها. والاتحادات والجامعات التي بعثت لتقريب الشقة بين الدول لا تقوم بهذا الدور بل لعلّها لا تعتبره من مشمولاتها: إنّ أيّ باحث في العالم العربي يعجز كلّ العجز عن إيجاد أيّ هيئة تمدّه بما وقع إنجازه في اختصاصه من بحوث في الجامعات العربية ومراكز البحث حتّى لا يذهب جهده سدى، أو ليعرف على الأقل ما هو مطالب به في بحثه بالنظر إلى النتائج التي سبق تحصيلها في بحوث سابقة.

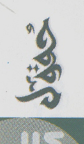
ثمّ إنّ الصّلات العلمية بين الجامعات العربية ومراكز البحث واهيةٌ على كثرة ما هنالك من كلام، وحتّى إن وقع اتفاق فإنّه في الغالب يموت بانتهاء المراسم التي احتفت بميلاده.

والحقّ أنّ أغلب ما يعقد في بلداننا من ملتقيات "علمية" هي احتفاليات تتدخّل في الدعوة إليها عوامل ليست خالصة للعلم وإلاّ كيف نفسّر أنّ مختصّين كبارا لهم مناويلهم في اختصاصهم ولهم تلامذة أبرزوا أعمالا مهمّة، لم يتلقّوا في حياتهم ولو دعوة واحدة من جهة علمية عربية!! لا أريد أن أركب المنطق المجحف الذي يرى أنّ أوساطنا تنمّي الجهل وتصدّ عن العلم الحقّ وأنّه لا يروج فيها إلاّ الخطاب الذي يضرب على الأوتار الحسّاسة إن تجرّد من العلم ولكنّ أمرنا محيّر فعلا.

حمل المشعل وتواصل الأجيال

هل ترون صلابة وجَلَدًا على مقارعة العلم في صفوف الجيل الناشئ من الباحثين الشبان، ممن حظوا بإشرافك أو ممن عقبوهم؟ وهل تتوقع منهم أن يحافظوا على سمعة الجامعة التونسية العلمية التي كوّنها جيلكم وأساتذتكم من جيل الرواد المؤسسين؟

مبدئيا جيلنا يطالب الأجيال التي كوّنها لا بالمحافظة على سمعة الجامعة التي انتموا إليها وإنّما بمزيد الرّفع منها وتجليتها. والحقّ أنّ مِن الأجيال الناشئة (مواليد السبعينات والثّمانينات



الذين عرفتهم عن كثب) مَن هو قادر تمام القدرة على القيام بهذا الدور بل ويقوم به بكلّ جلد وبأس وكفاءة. وفيهم من تعلّمت منهم وأنا أشرف عليهم بقدر ما علّمتهم أو أكثر. والنخبة منهم الآن أسماء رائجة مشرقا ومغربا وبهجتي الكبرى أنّهم نساء ورجال وأنّهم يتعاطون المعرفة بأكثر من لسان وعلى صلة متينة بمجموعات الاختصاص المنتجة للمعرفة.

ولمن أبرز ما حقّقه المتميّزون من هذه الأجيال الخروج من سلطة الإعجاب بما يجدّ من نظريات واغتنام المعرفة المعمّقة بالمتون العربية والمتون الغربية لنقدها والإشارة إلى مواطن الوهن فيها. والعارف من القرّاء بالاتّجاهات التّداولية والأسماء الفلسفية الواقعة وراءها والمطّلع على جهود التونسيين من الباحثين الشبان يدرك النقود التي وجهت إليها والإضافات التي جاءت منهم تسدّ ما فيها من ثغرات.

وهذا الجيل موزّع على الاختصاصات الأدبية الكبرى: الأدب، واللغة، والحضارة. والأسماء كثيرة ولا فائدة من ذكر بعضها دون بعض.

تحليل الخطاب والنقد الثقافي

كيف ترون مستقبل المناهج في مجال تحليل الخطاب؟ وما رأيكم في النقد الثقافي؟

إلى تحليل الخطاب انتهت مجمل العلوم التي للّغة فيها منزلة مهمّة. ثمّ إنّه الأفق الذي انتهت إليه الدّراسات التّداولية التي خلصت دراسة الكلام من هيمنة الأدب والمكتوب وغرسته في اليومي وفي ما يقوم بين الناس من وجوه التفاعل باللغة.

وتحليل الخطاب تقدّم الآليات التي بها تفكّ الخطابات على اختلاف أنواعها وتعدّد الحقول المعرفية التي تجري فيها كالخطاب الديني والخطاب السياسي والخطاب الإعلامي والخطاب الأدبي وما إليها. وامتلاك هذه الآليات تمكّن للقارئ أو للسامع في المنكشف من الخطاب والمختفي ويوقفه على السياسات التي يسلكها المتكلّمون لإنفاذ مقاصدهم وبلوغ أغراضهم. ولا تقتصر هذه الآليات على الخطابات التي تهيمن عليها اللغة إنّما تمتد إلى صنوف أخرى تتوسّل بعبر اللغة أو أنّ اللغة ثانوية فيها كالخطاب الإشهاري... لهذه الأسباب نرى أنّها معرفة ضرورية تقوم من الاختصاصات التي ذكرتها مقام المقدّمة والمدخل.

أمّا مسألة النقد الثقافي فمسألة تستحقّ شرحا ليس هذا المقام مقامه. لكننا نذكر هنا حقيقتين ثابتتين أولاهما أنّ ظهوره في الأوساط الأمريكية جاء بعد أن مورس في الأوساط الفرنسية في الستينات على وجه الخصوص. وثانيتهما أنّه تنويع على النقد الإيديولوجي الذي كانت تمارسه بعض الاتجاهات النقدية المستندة إلى تحليل الخطاب في تلك الفترة.

الترجمة وإنتاج المعرفة

تعكفون صحبة الأستاذ المتميز الدكتور عبد القادر المهيري على ترجمة موسوعة في تحليل الخطاب، متى تكون جاهزة للنشر؟ وألا ترون أنكم تعكسون الآية، فمن المفترض أن يبدأ الباحث حياته ناقلا مترجما ثم يصبح مبدعا مؤلفا، فلماذا تترجمون الآن؟ وهل هو اضطلاع بمهمة قصّر فيها جيل الشباب؟

"معجم تحليل الخطاب" الذي ترجمته بالاشتراك مع أستاذي الجليل وأستاذ الأجيال جميعها إلى اليوم عبد القادر المهيري في طريقه إلى معرض الكتاب في تونس في هذا الوقت الذي أجيب فيه عن سؤالك وقد ظهر في جزءين، بَذلنا وبذل المركز الوطني للترجمة برئاسة الأستاذ الصّديق محمد محجوب أستاذ الفلسفة بالجامعة التونسية غاية الجهد ليبرز للناس مصفى أمينا لا عوَج فيه. والمعجم حصيلة علوم وتأليف أقلام هي

من أبرز المختصين في فنون المعرفة في فرنسا. فكان علينا أن نكون عارفين بالأنساق والمناويل والتّصوّرات والمفاهيم وهي كثيرة كثرة الفنون المعروضة فيه في ما يزيد على ستمائة مدخل. كان الجهد متعبا شاقا وما كنّا لنستطيع إنجازه لولا الخبرة الطويلة التي توفّرت للقائمين بالترجمة، ولذلك لا يمكن لأيّ كان أن يترجم مثل هذه المعالم في بداية الطريق. ويخطئ من يظنّ أنّ الترجمة نقل "بسيط" من لغة إلى لغة، لا سيما عندما يتعلّق الأمر بالنظريات والقضايا المعرفية الكُبرى. فقد يَكون المرءُ جيّدَ الحذق للغة المنقول منها واللغة المنقول إليها، ولا يمكنه ترجمة نصّ يستند إلى بناء نظريّ لم يُحِطْ به المترجم.

والحقّ أنّنا في الجامعة التونسية لم نُولِ الترجمة ما تستحق من عناية، ولعلّ ما زهّدنا فيها قدرتُنا على قراءة المعرفة الحادثة باللغة الأصل. وربّما قصّرنا هكذا في إسداء الخدمة لمن لا يقرأون بلُغاتٍ أجنبية ولم نشارك بالقدر المطلوب في وضع العربية في مواجهة المعرفة الحديثة الجادّة ونحن اليوم نتدارك الأمر وسنعمل جاهدين على اللحاق بما فات. ومن الأدلّة على ذلك أنّ أستاذنا عبد القادر المهيري ترجم في السّنتين الأخيرتين، إضافة إلى المعجم، كتابيْن: أحدهما في اللسانيات والآخر في الحجاج، وقد صدرا مع صدور المعجم.

البحث وإشكاليات النشر

كيف تفسرون إقلال الجامعيين التونسيين عموما في النشر، بل وزهدهم فيه، هل هي تركة علماء إفريقية القدامى الذين عكفوا على تصحيح ما يأتي من المشرق، فصرفهم ذلك عن التأليف، أم إن الخشية التي لسان حالها "من ألّف فقد استُهدِف" كانت الدافع الأساسي، لهذا التوجّه؟

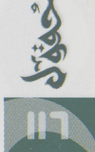
أظنّ أنّه من المبالغة الحديث عن زهد الجامعيين في النشر وإقلالهم منه. وليس صحيحا أنّ علماء إفريقية كانوا يكتفون بتصحيح ما يأتي من المشرق. فهذه مشهورات تحتاج إلى مراجعة.

إنّ الناظر في الخطّ البياني لما نشر وما ينشر منذ نشأة الجامعة يدرك المبالغة التي أشرت إليها. وأعتقد أنّ الحديث عن تصوّرين للكتابة والكتاب يكون أكثر فائدة في توصيف الاختلاف. فهناك من يعتقد أنّ كلّ كلمة يقولها وكلّ درس يلقيه على طلبته وإن كان من المشترك المعروف يستحقّ النشر ولا بدّ أن يوزّع على النّاس وهذه حال أغلب المُكثرين تقرأ الكتاب تلو الكتاب، ولا ترى فرقا كبيرًا بين ما قالوه هنا وهناك، بل ما قالوه وما سبق إليه غيرهم من الدّارسين. وليس كذلك الأفذاذ من المكثرين وهم على كلّ حال قلّة القلّة. وفي الجامعة التونسية من هم على هذا الاعتقاد وعدد مؤلّفاتهم بعدد سنّي سنّهم تقريبا.

وهناك من يعتقد أنّ النشر لا يكون إلاّ للإضافة والمبتدَع من الآراء وقد يأخذ الأمر أشكالا عديدة. لذلك تراهم لا ينشرون بين الناس إلاّ ما هو من حقيق جهدهم وناتج فكرهم نبْوة على ما قال من سبقهم وأعملوا فيه الرأي واجتهدوا ما وسعهم الاجتهاد. وليس الأمر بالهيّن وتزداد صعوبته إن كان المؤلّف من الحريصين على دقّة الصياغة وجمالها. ولذلك ترى الأستاذ منهم لا ينشر إلاّ عددا من الكتب يختلف لا محالة باختلاف الأجيال ولكنّها كتب تحمل معرفة حقيقية وجهدًا خالصا لتطوير المعرفة أو على الأقلّ إعادة إنتاجها على مغاير. وأنا شخصيا من أشدّ الناس حرصا على ألاّ ينشر الباحثون الذين أشرفت عليهم إلاّ ما يعتقدون أنّ فيه إضافة إلى ما هو مشترك معروف.

البحث الجامعي: الإشراف والتأطير

أنتم من أكثر الأساتذة حضورا في مناقشة الرسائل الجامعية في قسم العربية في كلية الآداب



بمنوبة مشرفا أو مقررا أو رئيسا أو عضوا، ماذا أضافت لك المناقشات الجامعية؟

أضافت أشياء كثيرة، فلقد أصبح حولي كثيرٌ من الصديقات والأصدقاء ممّن أشرفتُ عليهم، فأنا مؤمنٌ عميقَ الإيمان بأنَ العلاقة العلمية يجب أن تتحوّل إلى صُحبة بالمعنى الذي كان للكلمة عند القدماء. ثمّ إنّ هؤلاء الذين قبلوا البحث في نطاق المشروع الذي وضعتُ خطوطه الكبرى، عمّقوا الكثير من جوانبه وأضاءوا المناطق المعتّمة فيه وطوّروا منهج التعامل مع كثير من قضايا؛ فبفضلهم أصبحت قسماتُ الموضوع أوضحَ ومسائلُه أمْتنَ ونتائجُه أكثرَ إقناعا. وأعانَنِي على ذلك اعتقادي الرّاسخُ بأنّ المشروع مِلكٌ لكل الذين ساهموا في وضعِ لَبِنَاته وأنّ الأفكار الدّائرة في فضائه مِلكٌ لكل من انتمى إليه.

أمّا المساهمةُ في مناقشة من لم أُشرفْ عليهم، فقد مكّنتني من معرفة مشاريع معظم زملائي في جُملها وتفاصيلها، وليس هذا بالأمر الهيّن، وثمنُه قراءةٌ مسترسلةٌ في آلاف الصّفحات وتقليب النظر فيها استعدادا للمناقشة. إنّ ثمنَ هذا مرتفعٌ ولكن لا معنى لهذا الثمن إذا ما قورن بما حَصُل من ريْع علميٍّ مُطمْئن.

أشْرفتم على فريق البحث في التداولية والحجاج، ثم في تحليل الخطاب وخلفكم في الإشراف الأستاذ الدكتور شكري المبخوت عميد كلية الآداب بمنوبة. هل ثمة آفاق معرفية فتحتها انشغالاتكم وهل من نتاجات علمية، وهل ترون أنّ السجالات العلمية النزيهة تقوي شوكة البحث وتعضد جهود الباحثين؟

نشأتُ على عقيدة تقرن التدريسَ في الجامعة بالبحث والمثابرة فيه، بل لعلي من الذين يُؤمنون بأنّ التعليمَ في الجامعة بدون بحث متواصل يؤول إلى تعليم لا روح فيه لأنّه سيقوم على الرّضى بالموجود ومحاكاة ما يرد في الكتب بينما الأستاذ في الجامعة مطالَب بأن يجتهد ويضيف ولا يتسنّى ذلك إلا بالبحث والتفاني فيه.

من منطلق هذه العقيدة، كنتُ من السبّاقين في بعث فِرَق بحثٍ، وإن بطريقة غير منظّمة في البداية. وما كان ذلك ليكون لولا وجودُ زملاء لهم نفس الحماس ويحملون نفس العقيدة. فكان أن تكوّن، من بداية الثّمانينات، فريقٌ عن الإنشائية ونظريات الأدب، وكانت حصيلته كتابٌ صادف لدى الناس بعضَ القَبول بل الرواج وعنوانه: "دراسات في الشعرية: الشابّي نموذجا". ثم جاءت الأشكالُ المؤسساتية من البحث، فكوّنتُ مع ثلّة من الباحثين الأصفياء فريقَ البحث في البلاغة والحجاج، وأصدرنا جملةً من المؤلَّفات، لعلّ من أبرزها "نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم" و"الحجاج في المقام المدرسي" و"البلاغة وثقافة الفحولة"... المؤلّف الأول جماعيٌّ، والمؤلّفان الآخران من تأليف باحثين مُنتمين إلى وحدة البحث، نُشرت أعمالهم بتمويلاتها التي تضعها الإدارة العامة للبحث العلمي بوزارة التعليم العالي على ذمّتها. وتطوّر الفريق وأصبح وحدة وكان لا بدّ أن تكون في تحليل الخطاب لأنه الاختصاصُ الذي آلت إليه الدراساتُ البلاغيةُ والتداوليةُ وغيرُها.

ورأى المشرفُ على الوحدة أن يُعوّضني، لبلوغي سنّ التقاعد، الأستاذ شكري المبخوت، وهو مَن هو في الدراسات اللغوية والتداولية، مؤلَّفاته - على صغر سنّه النسبيّ - عديدةٌ وكلها فكرٌ حيٌّ ومعرفةٌ واسعة عميقةٌ وجرأةٌ في الرأي ومراجعة الوافد علينا في اختصاصه مراجعةً تدعو إلى كثير من الإعجاب. وأنا على يقين من أنّ الرؤوس العلمية الكثيرة المتوفرة بكلية الآداب والفنون والإنسانيات، ستواصل العمل بصورةٍ أعمق وأشمل، لأننا وصلنا في تقديري إلى مرحلة إنتاج المعرفة بعد أن قامت أجيالٌ مناضِلةٌ باستعادتها على وجهها الأكمل.